Titlu: Cinci prozatori în cinci feluri de lectură
Autor: Ovid S. Crohmălniceanu

Editura Cartea Românească 1984

Coperta seriei : Constantin Guluță

Lector: Florin Mugur
Tehnoredactor: Gheorghe Chiru
Apărut: 1984
Bun de tipar: 10.03.1984
Format: 16/54*84
Coli tipo: 16
Tiparul executat sub cd.5250/983 la INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ BACĂU
Str. Mioriței nr. 27

Lucrarea este tipărită pe hârtie fabricată la C.C.H. Călăraşi

CUPRINSUL

<Titlu> SADOVEANU ŞI ARHETIPURILE

Mihail Sadoveanu e un autor croit parca înadins pentru o interpretare inspirata de critica arhetipala. Aura mitica a eroilor săi sare în ochi, aburul legendei pluteşte peste întâmplările relatate de el, chiar atunci când povesteşte nişte simple isprăvi vânătoreşti. Scriitorul nu ascunde aceasta, dimpotrivă, ține să o ştim şi ne-o aduce la cunoştință adeseori. în romanul *Frații Jderi* se baga de seama îndată că aproape fiecare personaj are corespondentul sau fabulos pe tărâmul basmului. Catalan, armăsarul lui Vodă, e calul vrăjit cu şapte inimi ; boierii care uneltesc împotriva Domniei umbla sa-1 fure, fiind încredințați că vor răpi astfel stăpânului sau puterea. Feciorii mai mari ai starostelui Căliman, Onofrei şi Samoilă, au statura şi forța uriaşilor ; Jderul cel mititel i-a şi poreclit ,,Farmă-Piatra" şi ,,Strâmbă lemne". El însuşi reeditează actele lui Făt-Frumos, şi maica-sa vitrega, comisoaia Ilisafta, nici nu-i spune altfel.

O peştera din romanul *Nunta Domnitei Ruxandra* per-mite accesul în alt veac. Călcându-i pragul, povestitorul se trezeşte îmbrăcat ca tinerii boieri pe vremea lui Vasile Lupu şi retrăieşte aventurile unui străbun al său, nimerit la curtea voievodului în acei ani tulburi. Un-chiul lui, pârcălabul Ştefan, îi vorbeşte direct de arhetipuri: ,,Asculta Bogdănuţ (...) daca tu te prăpădeşti, nu pier numai eu. Piere tot neamul nostru cel viitor (...) Ai să vezi cât de înşelătoare sunt toate ale tinereţii şi ale iubirii. Statornică e numai această simţire care mă leagă pe mine de tine şi care, la vreme, are sa te lege şi pe tine de altul ieşit din sângele tău. Mi-a spus odată un învăţat de la Eghipet ca omul, în acest chip, se poate socoti fără moarte şi numai aceasta e dragostea cea *ade*vărata, cu prelungiri în viitorul necunoscut şi-n fundul mormintelor."

Un vânător, tot bătând potecile, se trezeşte în „munţii ; mari", unde umblă ciobanii „cu capu-n pâclă". Acolo îi f ies înainte zimbrii cei bătrâni, care suflă foc pe nări *(Vânt dinspre Călimări. Ţara de dincolo de negură).* Altul, copleşit de puzderia gâştelor sălbatice, ajunge să creadă că ele n-au moarte : ...„sălbăticiunile acestea — zice — au vieţuit pe pământ înaintea noastră si-au să vieţuiască şi când noi n-am mai fi de mult (...), degeaba le puşcăm. Lor nici nu le pasă şi se duc în împărăţia lor pe tărâmul celălalt". *(Gâşte sălbatice* — adică *numere incomensurabile,* ibid).

Tot cu prilejul unor expediţii cinegetice, pătrundem în adevărate spaţii edenice, smulse din timp, cum e raiul cucoşilor de munte, o adevărată *Mandala (Raiul, Valea Frumoasei).*

Că o examinare a operei lui Minai Sadoveanu din perspectiva arhetipală făgăduieşte mult, la prima vedere, nu încape îndoială. Ce dă însă practic o astfel de cercetare ?

Ca să răspundem trebuie să încercăm a o înfăptui efectiv, fie şi sumar. Dar căutarea aceasta a arhetipurilor într-o operă literară a fost complicată până la descurajare de un savantlâc superfluu şi fastidios. Propriu-zis, nici nu este foarte clar ce se urmăreşte printr-o atare lectură, însuşi Northrop Frye s-a simţit obligat să noteze : ...„critica arhetipurilor, care nu face decât să caute convenţiile, să generalizeze şi să definească personajele tip, nu poate avea decât o funcţie subconştientă în experienţa directă a contactului cu opera literară, unde contează singură, percepţia particularităţii, în această experienţă directă, rămânem vag conştienţi de existenţa convenţiilor obişnuite, dar în general această conştiinţă nu se precizează decât atunci când suntem dezamăgiţi şi încercăm o impresie de plictiseală, ca şi cum am realiza că nu există nimic nou. Astfel, faptul de a confrunta experienţa directă cu experienţa critică ne-ar putea face să socotim că critica arhetipurilor nu este altceva decât critica proastă, aşa cum pretinde uneori Wyndham Lewis" *(Anatomia criticii).*

Northrop Frye pare preocupat să preîntâmpine tocmai o astfel de obiecţie. Pentru aceasta fixează un program mult prea ambiţios criticii arhetipurilor şi e greu de înţeles din consideraţiile sale foarte inteligente, dar tot pe atât de fragile şi încâlcite, unde începe şi unde sfârşeşte demersul ei.

Ca lucrurile să fie ceva mai limpezi, prin urmare, e poate mai util să apelăm direct la Jung.

El manifestă o mare prudenţă de câte ori invocă rolul subconştientului în literatură. „Când auzim — spune Jung — exclamaţia lui Faust «Mumele, mumele, acestea sună atât de straniu», ceea ce ştim despre atitudinea personală a lui Goethe faţă de mama sa ne vine în ajutor şi ne lămureşte. Dar suntem departe de a înţelege cum o fixaţie maternă ar putea să

dea naştere tocmai unui Faust, cu toate că o intuiţie profundă ne incită să credem că legăturile materne au avut un rol important pentru omul care a fost Goethe şi că ele au lăsat urme deosebit de revelatoare în *Faust.* Invers, nu putem ca, pornind de la ciclul *Nibelungilor,* să descoperim sau să de-duoem în chip cert faptul că Wagner era atras de bărbaţi travestiţi în femei, cu toate că, şi aici, se pot discerne căi secrete care conduc de la trăsăturile eroice ale Nibelungilor la ceea ce era maladiv feminin în insul Wagner. *Psihologia personală a, creatorului luminează a-numite trăsături ale operei dar nu o explică pe aceasta",* (s. a.) *(Psychologie und Dichtkunst,* in *Gestaltungen des Unbewusten). î*n altă lucrare e şi mai categoric : *...„în artă, singură acea parte care priveşte procesul formării artistice poate să fie obiect de studii psihologice, nicidecum aceea care constituie esenţa însăşi a artei. Aceasta a doua parte, care caută să afle ce este arta în ea însăşi, nu poate fi niciodată obiect de examen psihologic, ci numai de examen estetico-artistic",* (s. a.) *(Vber die Bezie-hungen der analytischen Psychologie zur dichterischen Kunstwerk. Seelenprobleme der Gegenwart).*

Cit priveşte psihologia analitică, Jung are grijă să traseze un hotar chiar în interiorul literaturii, între cele

două părţi din *Faust, el* stabileşte *o* distincţie netă : Faptele primei părţi aparţin, psihologiei umane comune ; ne-ieşind din domeniul acesteia din urmă, putem să căutăm numai aici răspunsurile la întrebările, să zicem : Pentru ce Faust se îndrăgosteşte de Margareta ?, sau: Pentru ce ea comite un infanticid ? Nimic nu rămâne în umbră, totul se explică de la sine în chip convingător — arată Jung — adăugind : „Dar în acestea nu e vorba decât de destine umane care se repetă în milioane de exemplare spre a atinge monotonia înspăimântătoare a sălilor de audienţă din tribunale sau aceea a codului civil" *(Psy-chologie und Dichfkunst,* ibid).

Experienţa de viaţă tratată în partea a doua din *Faust* nu mai are nimic familiar, „însăşi esenţa obiectului artistic ne este străină" şi dă senzaţia „a proveni din nu se ştie ce fundaluri îndepărtate ale naturii, din adâncu-rile altei epoci, sau din lumile de umbră ori lumină care există în marginea umanului". Astfel de opere provoacă „înfiorare" şi „stupoare" ; ele ne „înmărmuresc" prin „ciudăţenia" şi „răceala" lor, sau dimpotrivă, prin aspectul lor „semnificativ" şi „solemn" ; ele par a veni, într-un caz ca şi în altul, din „străfundul vremurilor". „Avem impresia că cineva sfâşie cortina pe care sunt zugrăvite imaginile cosmosului nostru şi, prin aceste găuri căscate, ochiul este confruntat, fără a putea să le măsoare, cu abisurile incomprehensibile ia ceea ce n-a prins încă să devină formă" (ibid).

Dacă pentru înţelegerea primei categorii de opere nu sunt necesare explicaţii, a doua le reclamă neapărat, fiindcă, stârnindu-ne „surpriză", „mirare", „derută", „suspiciune" sau, şi mai rău, „dezgust", simţim nevoia „comentariului" .

întreaga creaţie artistică s-ar despica — după Jung — în două „maniere" : una „psihologică" şi alta „vizionară". Ultima, nereducându-se la o experienţă de viaţă perso-nală, e mai curând interpretabilă prin teoria arhetipurilor. Aşadar, dacă vrem să aplicăm literaturii psihologia analitică, Jung ne recomandă să începem cu scrierile concepute într-o manieră de creaţie „vizionară". Sfatul conduce la o disjungere chiar a operei unui autor, întrucât nu toate lucrurile scrise de el corespund criteriului menţionat: înainte.

La Sadoveanu, povestirile şi romanele inspirate din viaţa târgurilor moldoveneşti de provincie, *Balta liniştii, O zi* ca *altele, Haia Sanis, Floare ofilită, Apa morţilor, însemnările lui Neculai Manea, Locul unde nu s-a întâmplat nimic, Focuri in ceaţă,*

folosesc — evident — maniera „psihologică". Dar şi numeroase alte pagini ale scriitorului, greu ar putea fi socotite „vizionare". Mă gândesc la cele cuprinse în volumele : *Dureri înăbuşite, Crâşma lui Moş Precu, Povestiri din război, Mormântul unui copil, La noi în Viişoara, Oameni şi locuri, Bordeienii, Foi de toamnă, Neagra Şarului, Cocostârcul albastru.* Am în vedere de asemeni romanele „sociale" : *Strada Lăpuşneanu, Oameni din lună, Venea o moară pe Şiret, Pastele Blajinilor* si, chiar unele istorice, ca de pildă : *Şoimii* sau *Neamul Şoimăreştilor.*
Umbrele figurilor mitice, actele înscrise în ordinea fabulosului, dimensiunile cosmice ale cadrului natural, cunoştinţele scoase dintr-o experienţă care o transcende pe cea individuală, senzaţia străvechimii comunicate unor comportamente prezente, gesturile solemne, ritualice, le întâlnim în *Hanu Ancuţei, Baltagul, Zodia Cancerului, Nunta Domniţei Ruxanda, Fraţii Jderi, Nicoară Potcoavă, Creanga de aur, Divanul Persian,* ele nu lipsesc nici din multe povestiri pe care le cuprind volumele : î*mpărăţia apelor, Ţara de dincolo de negură, Ochiu de urs, Valea Frumoasei, Poveştile de la Bradu-Strâmb, Soarele în baltă sau aventurile şahului* etc.
Separaţia recomandată de Jung iscă însă o nedumerire şi e bine să o discutăm chiar acum. îndreptându-ne atenţia doar către scrierile din ultima categorie, nu vom obţine astfel o imagine deformată a lui Sadoveanu câtă vreme vom culege fatal, date evident parţiale cu privire la personalitatea sa artistică?
Aşa este ! Dar aceasta n-are de ce să ne deranjeze, după Jung, care înţelege prin „arhetip" un complex psihic *supraindividual.* Experienţa „vizionară", aflată la originea lui, constituie o realitate psihică „obiectivă", fiindcă nu aparţine strict subiectivităţii insului, ci „inconştientului colectiv", constituie proiecţia acestuia. Jung este convins că „nu Goethe 1-a făcut pe *Faust, ci* componenta psihică *Faust* 1-a făcut pe Goethe". Şi, ca să înlăture orice dubiu în legătură cu această afirmaţie, adaugă : „Ce este în fond *Faust ? Faust* este mai mult decât o indicaţie semiotică şi mai mult decât o alegorie a unui lucru cu născut de lungă vreme ; *Faust* este un simbol, expresia unui dat activ şi viu de totdeauna în sufletul german, pe care Goethe n-a făcut decât să-1 nască".
În ipostaza făuritorului de opere literare izvorâte din arhetipuri, Sadoveanu n-ar prezenta mare interes sub raportul psihologiei individuale. Scriitorul şi-ar vădi forţa personalităţii artistice, mai cu seamă în facultatea de a se face interpretul unui „complex psihic autohton colectiv" ; luându-şi, deci, ca obiect doar o parte a operei, dar oprindu-se asupra aspectului ei cel mai revelator, după Jung — studiul nostru n-ar risca să tragă concluzii greşite.
Ne putem linişti şi altfel : Alegerea, la care suntem îndemnaţi, corespunde în linii mari şi evoluţiei artistice a lui Sadoveanu. *Hanu-Ancuţei, Baltagul, Creanga de aur, Zodia Cancerului, Fraţii Jderi* reprezintă ceea ce a scris el mai frumos.
În general, o diacronie a operei sadoveniene dă la iveală un prag, remarcat de aproape toţi comentatorii ei. Începând cam cu *Ţara de dincolo de negură,* arta scriitorului devine sensibil mai rafinată, virtuţile ei îşi găsesc forme de concretizare superioare, cărţile se densifică, dobândesc o profunzime neavută înainte. Peisagiile evocate cu prilejul diverselor expediţii vânătoreşti capătă acum o arhaitate şi primitivitate absolută, o încărcătură de semnificaţii infinit sporită. Naraţiunile istorice aduc şi ele ecouri profunde dintr-un trecut fabulos ; scenele de viaţă rurală contemporană se atemporalizează şi mişcarea lor sempitermă, stilizată, ia înfăţişarea unui *ceremonial.* Comparând pur şi simplu o carte ca *Privelişti dobrogene* (1914), să zicem, cu î*mpărăţia apelor* (1928), diferenţa e

izbitoare. La fel, dacă punem alături *Neamul Şoimăreştilor* (1925) şi *Zodia Cancerului* (1929) sau *Venea o moară pe Şiret* (1928) şi *Nopțile de sânziene* (1934).
Există un Sadoveanu mai fugos, neajuns încă la înțelepciune, cu impetuozități romantice şi nu puține reprezentări naive, pe care i le-au împrumutat vederile semănătoriste şi poporaniste. El a prelungit lungă vreme imaginea scriitorului elementar, construită de H. Sanielevici pe baza faimosului tablou sinoptic. Sadoveanu acesta dispare prin 1926, ca locul lui să-1 ia contemplatorul cu zâmbet mâhnit al zbuciumului existenței umane, eruditul francian, ajuns la o mare finețe intelectuală sceptică, deținătorul tainelor ordinei fireşti, celebratorul frumuseților naturii într-o muzică verbală solemnă, molatică şi răpitoare.
Are perfectă dreptate Al. Paleologu să refuze energic imaginea unui Sadoveanu scriitor „intuitiv", „lipsit de cultură". Dar o face aceasta, renunțând a mai considera opera lui „un bloc intangibil" şi procedând — aşa cum spune — la „nişte rezecții necruțătoare".
Sigur, linia despărțitoare între tânărul Sadoveanu şi cel matur nu este netă. Reminiscențe ideologice sămănătoriste răzbat şi în unele cărți din anii vârstnici, dovadă stă *Pastele Blajinilor* (1935) şi chiar *Nopțile de Sânziene* (1934), „Lumea ca pitoresc", pentru a folosi o expresie a lui Al. Paleologu, o putem descoperi şi în destule *Poveşti de la Bradu-Strimb* (1934) sau *Fantezii răsăritene* (1946). Sadoveanu îşi mai trădează vechea slăbiciune pentru taclale şi atunci conul Andrieş sau Ghorghieş reînvie în câte un „dom" Panaite *(Ostrovul lupilor,* 1941).
Dar toate acestea sunt accidente ; în general, tonul cărților de maturitate e absolut altul.
Trădează ele însă şi o manieră de creație „vizionară", aşa cum o înțelege Jung ? Al. Paleologu răspunde afirmativ ; el îl consideră pe Sadoveanu un artist din familia geniilor „totalizante", „vizionare", şi nu greşeşte. Multe dintre cărțile sale cele mai fermecătoare însă *(Dumbrava minunată, împărăția apelor, Uvar, Ostrovul lupilor),* scrise în anii maturității depline, nu pot fi aşezate — după opinia mea — sub formula lui Jung, decât forțându-i sensul. Oricum, cele cărora ea le convine realmente nu rămân puține şi aparțin, fără excepție, culmilor artei sadoveniene.
Urmele arhetipurilor le vom căuta, deci, într-un domeniu cu un caracter reprezentativ maxim pentru opera scriitorului. Mai mult, constatăm uşor că, indiferent de numărul paginilor sale, scrise în manieră „vizionară", Sadoveanu a avut o aplecare înnăscută către literatura de o asemenea factură. Ea aparține cu precădere primelor trei „moduri" ale clasificării operelor de imaginație, după Aristotel, conform poziției pe care o ocupă eroii lor în raport cu ceilalți oameni.
În prima categorie, el aşează miturile propriu-zise sau cărțile sacre. Ele istorisesc faptele zeilor, deci ale unor eroi înzestrați cu puteri divine si, ca urmare, incomparabil superioare însuşirilor pe care le posedă oamenii.
Al doilea mod aparține narațiunilor legendare, poveştilor şi basmelor, în ele, eroii au însuşiri superioare oamenilor obişnuiți, îşi domină mediul şi săvârşesc fapte miraculoase, dar păstrând mereu un caracter uman. Altfel zis, curajul, vitejia, tăria lor întrec orice normă ; în istorisire intervin armele fermecate, animalele vorbitoare, vrăjitorii şi căpcăunii, talismanele cu puteri magice, dar, odată convenția povestirii acceptată, „nimic — aşa cum subliniază Northrop Frye — nu transgresează regulile particulare de veracitate ale literaturii respective". Ne aflăm — zice el — pe tărâmul *mimesisului superior,* propriu în special epicii folclorice.

În al treilea mod, eroul continuă să stea deasupra celorlalţi oameni, printr-o autoritate pe care viaţa nu o cunoaşte, dar e supus legilor mediului său natural, iar actele lui se află sub o jurisdicţie socială şi morală. Avem de a face aici cu „şefi" şi „conducători", principalele personaje ale „gestei nobile", tragediei şi epopeii.
Că Sadoveanu a agreat aceste trei prime moduri ale clasificaţiei aristotelice, o confirmă imediat numeroasele opere din categoria lor, rescrise de el. E o naivitate să credem că numai zelul de a pune în mâna sătenilor „cărţi poporane" înţelepte şi cuminţi, aşa cum doreau Spiru Haret şi N. Iorga, l-a împins să renareze, cu cuvintele lui, *Alixăndria* sau *Istoria sfinţilor Varlaam şi Ioasaf *1*.

<Notă>
Din vieţile sfinţilor, 2 voi. C. R., Buc., 1926 ; *Istoria marelui împărat Alexandru Macedon în vremea când era* cursul lumii 5250 ani, col. bibi. pentru popor, C. Şc., Buc., 1923 ; *Istoria sfinţilor Varlaam şi Ioasaf de la India,* Bibi. pop., C. noastră, Sibiu, 1930 şi *Povestiri din Halima, C.* Şc. Buc., 1930.
</Notă>

Vădita lui plăcere de a relata faptele unor eroi mult superiori umanităţii comune nu s-a oprit aici. El a ţinut să dea şi nişte variante personale ale unor asemenea ficţiuni epice vechi, semnându-le şi integrându-le operei sale. E vorba de *Măria Sa Puiul Pădurii* (Genoveva de Brabant) şi *Divanul Persian* (Sindipa). Fiindcă am, pornit de la alegerea unui teren privilegiat pentru o interpretare a literaturii sadoveniene din perspectiva arhetipurilor, o operaţie preliminară ar consta în stabilirea scrierilor unde el poate fi găsit, în afara prelucrărilor pe care le-am pomenit, legendele, basmele, miturile, circulă printr-o serie întreagă de povestiri şi romane ale scriitorului. Trebuie să distingem însă o implicare a lor — ca să .spunem aşa — de grad diferit.
La o extremă, ea ar fi *accesorie,* elementele mitice sau legendare jucând un rol secundar, necontribuind propriu-zis la desfăşurarea acţiunii şi configurarea eroilor. Am avea aici de a face cu o prezenţă *decorativă,* sau menită doar să creeze o anumită *atmosferă fabuloasă.*
La cealaltă extremă, implicarea e foarte adâncă şi intimă, determină momente de cotitură ale acţiunii şi dăruiesc o aură aparte eroilor. Altfel zis, aici, povestirile şi romanele vin să prelungească sub o formă adaptată împrejurărilor noi lumea mitului, basmului şi legendei. Exemple de asemenea gradare diferită în chiar aceeaşi carte ni le oferă câteva din povestirile spuse la Hanu-Ancuţei :
Cea a comisului Ioniţă, *Iapa lui Vodă,* este o simplă anecdotă uşor licenţioasă (povestitorul o zice pe şoptite ca să nu rănească auzul hangiţei). Elementele mitice nu lipsesc, dar rostul lor e mărginit la *a* da doar un anume colorit fabulos istorisirii. Eroul rămâne o fiinţă omenească obişnuită (bărbat falnic, dar cam trecut şi lăudăros, ca toţi răzeşii), întâmplarea e localizată istoric, se petrece nu cu mult în urmă, pe vremea lui Mihalache Sturza şi — mai puţin eventuala dispoziţie a comisului la umflat lucrurile — n-are nimic neverosimil. Lumea basmului străluceşte pentru o clipă, într-o scurtă fulgerare; naratorul spune privitor la roibul (numai piele şi ciolane) al răzeşului : „era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar". Mai încolo suntem martorii unei posibile migraţiuni, iarăşi mitice, a sufletului prin diferite trupuri. Auzind calul cel slab nechezând subţire şi rânjind spre drumeţi, „ca un demon", tânăra hangiţă se sperie şi îşi

întoarce spre el ochii sprâncenați, „înfricoşați şi uimiți". Iar comisul exclamă : „Aha ! ; iaca aşa râncheza şi râdea şi iapa cea bătrână... Acu ea, cine ştie, poate-i ochi ori dinte de lup ; — dar râsul ei tot trăieşte, şi se sperie de el altă Ancuță".

Însuşi universul tainic al arhetipurilor e făcut să tresară de astă dată, dar tot cu un efect strict decorativ. Natura personajului nu se schimbă şi Moş Leonte îşi permite chiar să-1 ia peste picior.

Cam aşa decurg lucrurile Şi în povestirea *Orb sărac.* Cerşetorul pripăşit la Hanu-Ancuței istoriseşte o scenă petrecută cu prilejul mazilirii lui Duca-Vodă, relatată şi de Neculce. Dar orbul proiectează întreaga domnie a hapsânului voievod moldovean pe un fundal apocaliptic. Duca s-a ridicat asupra țării ca Antihrist, jefuind-o ; oamenii se plâng la Ieşi moaştelor sfintei Paraschiva, până-i umplu cu lacrimi racla şi o fac să se clintească din loc; chiar stihiile ajung să fie tulburate, cerul îşi întunecă fața şi prinde a bate o sloată cu vifor, ridicând peste noapte troieni şi „spăimântând noroadele". Trimisul Porții e un „demon" care cade „noaptea pe vânt" la curțile domneşti şi „bate-n geam cu ghiara". O iapă albă duce sania domnului fugar prin codri şi singurătăți. La sfârşit, echipajul se poticneşte într-o râpă şi trece „pe celălalt tărâm", acolo unde e „locul blăstămurilor". Orbul dă şi o explicație fabuloasă genezei „mărgăritarului" printr-o legendă înrudită cu mitul gnostic al perlei.

Dar toate acestea încă o dată servesc doar ca să creeze atmosfera solemnă a povestirii, sugerând puterea inexorabilă cu care se împlineşte destinul. Orbul va „zice", în acest cadru pregătit, ,.cântecul mioarei". Personajul şi comportările lui rămân, totuşi, în sfera experienței comune.

Un grad superior de implicare a mitului în povestire cuprinde bucata *Cealaltă Ancuță.* Ienache coropcarul istoriseşte şi el o întâmplare nu prea veche. Auzim astfel cum a răpit-o Todiriță, „răzeşul cel nebun", pe domnița Varvara. Acțiunea, de o cutezanță demențială, reuşeşte numai datorită sprijinului pe care-1 găseşte la bunica hangiței de astăzi, muiere frumoasă ca dânsa şi numită tot Ancuța. Se sugerează că ea aliază vicleniei puteri tainice ; privind luna poate auzi ce-şi vorbesc oamenii la mari depărtări. Aşa aranjează fuga îndrăgostiților.

Constatăm îndată că actul magic este aici pivotul întregii acțiuni, el hotărând succesul acesteia. Mai mult, Ancuța devine o zeitate proteguitoare a faptelor dictate de focul dragostei, chiar atunci când autorii lor calcă în , picioare rațiunea. Răpitorului domniței îi strigă înfricoşată dar şi plină de admirație : „Tu eşti nebun, Todiriță Cătană, aşa cum spun şi alți oameni", îl învață însă apoi ce să facă, grăind către el — cum spune Sadoveanu — „cu foc şi cu patimă". Figura Ancuței de altă dată capătă un nimb magic. Cât se săvârşeşte planul pus la cale de ea, femeia rămâne tăcută, nemişcată pe malul apei. Ascultă cu încordare şi-i „sticleşte luna-n ochi". Pânda aceasta, când hangița pare să cheme în ajutor puteri suprafireşti, îi trezeşte ,,frică" povestitorului. Ocrotitoare a simțămintelor amoroase, făptură complice cu astrul selenar, grație căruia poate realiza fapte miraculoase, înnobilată de patina vechimii, străbuna Ancuței, intră pe nesimțite în familia lui Iştar, Afrodita şi Cybele.

Sadoveanu tinde aici să apropie efectiv personajele de arhetipurile lor. Glasul povestitorului caută să instituie, din capul locului, un timp mitic : „Într-adevăr, grăieşte el; în vremea veche s-au întâmplat lucruri care astăzi nu se mai văd". Atunci — suntem încredințați — toate erau altfel, de o natură superioară. Anotimpurile aveau o tărie necunoscută în prezent. Verile erau mai îmbelşugate şi. iernile la fel. De atunci,

povestitorul are dulama uriaşă, neuzabilă, dovadă că o poartă încă între umeri, fără nevoie însă, fiindcă gerurile teribile din trecut s-au muiat.— „Acum nici nu mai sunt oamenii care au fost — spune meşterul. Acum trăieşte o lume nouă şi bicisnică." Sugestia, chiar dacă palidă, este a unui „iile tempore".
Pe fundalul acesta, hangița face, prin vrăjile ei complicate, ca umbrele domniței Varvara, arnăutului Costea Chioru şi răzeşului Todiriță Cătană să se amestece cu cele ale unor figuri foarte des întâlnite în basme şi mituri : fecioara urgisită, demonul în puterea căruia nefericita a căzut (numele slujbaşului agiei sugerează o infirmitate fizică, semnul monstruozității), în sfârşit, viteazul salvator.
Şi mai aproape de formula *mimesis-ului superior* e povestirea *Balaurul.* Aici avem de a face nemijlocit cu făpturi fabuloase, care au o intervenție decisivă în. deznodământul acțiunii. Când tatăl lui Moş Leonte Zodierul, cucoana Irinuța şi fiul vornicului Vuza sunt pe cale să cadă victimele mâniei boierului Bolomir, apare un balaur şi, povestitorul îl descrie aşa cum i s-a arătat înaintea ochilor, în. carne şi oase, dacă putem spune : „Venea drept spre noi. Cu coada subțire ca un sul negru pipăia pământul, şi trupul i se înălța în văzduh, iar gura i se deschidea ca o leică în nori. Şi mugind, venea cumpănindu-şi coada ; iar în răsuflarea lui sorbea şi juca în slavă clăi de fân, acoperişuri de case şi copaci dezrădăcinați. Şi sub mugetul lui lepădă o revărsare de grindină şi ape, parcă ar fi luat pe/ sus albia Moldovei si-ar fi prăvălit-o asupra noastră."
După ce, cuprinzându-1, sucindu-1 şi izbindu-1, şi leapădă pe boier aproape mort într-o râpă, fiara se duce către miazănoapte „ca un stâlp", apoi „ca un fum", lăsându-şi doar „mugetul" să stăpânească locurile.
Relații cu miraculosul au şi alte personagii ale povestirii. Părintele celui care o istoriseşte e şi el „zodier", adică un astrolog popular; oamenii îl consideră „solomonar", atribuindu-i, deci, puteri magice.
Cucoana Irinuța, sub înfățişarea drăgălaşe, ascunde o natură diavolească. Din chiar ziua sosirii la conac, clatină către soțul ei capul, râzând, parcă ar vrea „să-1 împungă cu nişte cornițe". Când boierul Bolomir, pufnind şi gâfâind de mânie, ridică biciul plumbuit asupra Irinuței, femeiuştii subțirele îi cresc la mâini „gheare negre" şi, printre buclele blonde, proeminențe agresive satanice. De altfel, ca toate făpturile fabuloase, după întâmplarea cu balaurul, cucoana dispare fără urmă : „De drăcuşorul cel bălan nu s-a mai auzit nimic, şi nimeni nu 1-a mai văzut niciodată" — îşi încheie povestirea Moş Leonte-Zodierul.
Arhetipurile din care descind eroii povestirii se lasă aici mai uşor identificate : Boierul Bolomir este un soi de Barbă-Albastră. Are, de altfel, obrajii înecați într-o bogată podoabă piloasă, cit o coadă de păun — spune Sadoveanu. (Nu e greu 'să ne imaginăm reflexele ei azurii.) Irinuța e a treia lui soție ; înainte îngropase alte două, curând după nuntă. „I se duse numele că-i mor nevestele" — suntem informați, de povestitor.
Ultimei soții, diavol sub o înfățişare atrăgătoare feminină, îi putem iarăşi indica, fără mari dificultăți, surorile cu aceeaşi descendență : Avestița, aripa satanei Biondinetta lui Cazote, coborâtoare toate din Lilith. Zodierul e un necromant. Practic, şi boierul Bolomir şi Irinuța şi Ifrim au relații cu magia, neagră : primii doi ; albă : al treilea, după câte s-ar părea. Povestirea lasă suspendat răspunsul la întrebarea : „cine a chemat balaurul ?".
De fapt, toată întâmplarea poate fi privită ca o înfruntare de puteri magice, superioritatea uneia asupra celorlalte rămânând într-o imprecizie misterioasă, care sporeşte sensibil farmecul istorisirii.

Elemente mitice sau legendare, fără implicaţii prea adânci, dar cu funcţia de a crea o „atmosferă" fabuloasă, se întâlnesc pe întinsul unei mari părţi a operei scriitorului. Le putem astfel găsi chiar şi în destule bucăţi din tinereţe ca : *Hanul Boului, Zâna lacului, Cozma Răcoare, (Povestiri), Sfântul Vasile, Morarul, Bordea (La noi în Viisoara), Ion Rusu Ungureanu, Rătăcirea lui Cuconu Toderaş (Un instigator), Lacrimile (Bordeienii).*
Strecurate cu o) mai mare fineţe, apar şi în ţesătura epică a multor scrieri din anii de maturitate. In categoria unor opere de prim rang, cu o pulbere mitică risipită prin paginile lor, intră : *Ţara de dincolo de negură, Dumbrava minunată, Demonul tinereţii, împărăţia apelor, Valea Frumoasei, Ostrovul lupilor;* „Fabulosul" populează într-o măsură superioară romanul *Nopţile de Sânziene,* nuvela *Ochiu de urs* sau *Poveştile de la Bradu-Strâmb.* Dar a treia categorie, unde arhetipurile transpar îndărătul personagiilor principale şi le silesc să acţioneze, fie şi măcar parţial, după scenariile unor mituri, cuprinde scrieri ca *Baltagul* şi majoritatea romanelor istorice : *Zoii*
dia Cancerului sau Vremea Ducăi-Voăă, Nunta Domniţei Ruxanda, Fraţii Jderi, *Creanga de aur şi Nicoară Potcoavă.*
Fireşte, clasificarea aceasta nu are graniţe riguroase. O privire mai insistentă poate eventual să descopere „pattern"-uri mitice şi sensuri simbolice profunde, acolo unde ele nu par să existe deloc la prima vedere. Iată, de exemplu, povestirea Raiul din volumul *Valea Frumoasei: î*n sens stric al textului, este o simplă istorisire de vânătoare. Un pădurar, trecând pe o punte necunoscută, dă într-o poiană minunată peste raiul cucoşilor sălbatici. Trimite grabnic vorbă stăpânului său, contele Teleki, să vie spre a-i arăta locul fermecat. Dar gornicul se face de ruşine în faţa boierului, nereuşind să mai găsească puntea. Până la moarte apoi a încercat mereu, fără succes, să dea de ea, şi urmaşii săi continuă să o caute. Simplă poveste vânătorească? Da, dacă ne oprim la suprafaţa lucrurilor. Cum coborâm însă spre sensul lor simbolic, întrezărim îndată mitul paradisului pierdut scânteind în atâtea opere literare ilustre până la o istorisire modernă foarte asemănătoare *Portiţa din zid* de H. G. Wells.
Şi *Ochiu de urs* poate fi privită ca o istorie vânătorească, puţin ciudată, pentru că e articulată pe câteva coincidenţe stranii, explicabile însă, la rigoare, prin firea superstiţioasă a eroului, un pădurar care trăieşte cu familia lui în inima pădurii.
Autorul subliniază discret izolarea de orice aşezare omenească a vieţii lui Culi Ursaki. Nana-Floarea se plânge mereu de aceasta : „Dacă erai tu popă — îi spune pro-bozindu-1 — ne-am fi aflat acum într-un sat. Dacă te-ar fi blagoslovit Dumnezeu să fii chiar un protopop, am fi trăit la oraş. Am fi avut acum doctoriile ; am fi avut pe deasupra şi pe doctor". Anei, care preferă să aibă un bărbat fără barbă, îi repeta „oţărâtă" aceeaşi reflecţie : „Aşa ! Atunci stai aici în sălbăticie, fără doctorii şi fără doctor".
Culi nu prea are încredere în medicină. Apelează la ea numai din cauza insistenţelor mamei sale. Altfel ar fi lăsat totul pe seama soartei : — „Ce sfat să dau ? Ce vorbă să spun — exclamă el cu o resemnare amărâtă fatalistă. Dumneata ai mai multă ştiinţă întru acestea trebi femeieşti. Ana a născut ca orice nevastă ; dumneata ai moşit-o ca o mamă. în loc să se scoale, cum i-i dat femeii după facere, văd că nu-i merge bine şi are febră ; scade şi slăbeşte ; ce pot şti eu ? Ori că va binevoi Dumnezeu să-i dea o putere ca să biruiască boala ori că am venit pe lumea asta numai pentru scârbă şi nenorocire."
Culi acceptă să o ducă pe Ana la Sebeş, abia după lungi stăruinţi ale Nanei Floarea şi numai atunci când află că bolnavei i s-a arătat în vis Maica Precistă şi a îndemnat-o să facă această călătorie.

Firea superstițioasă a pădurarului rezultă şi din grija lui de a evita să pronunțe numele Necuratului : „N-a fost ursul, deşi avea înfățişare de urs ; *a* fost altcineva al cărui nume nu se rosteşte fără primejdie la acest ceas". Şi mai târziu, acasă, gândindu-se : ...„văd că i-aş fi putut aduce urs — dacă acest urs n-ar fi altceva —. Dar pesemne că ei îi trebuie acel altceva. Muiere căreia i-a dat Dumnezeu de toate, casă bună şi bărbat bun — nu mai doreşte decât pe cel cu coadă şi cu coarne !"

Culi are convingerea exprimată că s-a stârnit împotriva lui „o vrăjmăşie". Când calul îşi rupe piciorul, omul aruncă disperat securea către cer, „ca o ultimă înfruntare şi decădere desăvârşită".

Raportate la psihologia eroului, întâmplările prin care trece el (furtul şuncilor, rătăcirea, accidentul etc.) pot fi privite ca simple coincidențe, pe care o fire înclinată să creadă în „piaza rea" le interpretează drept avertismente funeste.

Senzația este că, totuşi, o situație arhetipală regizează întreaga acțiune a povestirii. Subscriem întru totul când Al. Paleologu consideră *Ochiu de urs* o bucată tulburătoare în această privință.

Dar şi el recunoaşte că n-a reuşit să descopere ce mit propriu-zis se ascunde îndărătul curioaselor întâmplări prin care trece Culi. S-a gândit la Orfeu, dar a renunțat. Evidente sunt o „selva oscura", o „pădure răzvrătită" şi o coborâre „ad inferos" îndeplinită de erou.

Bezarbarză, micul argat, relatează Nanei Floarea ce spune Culi când nu poate dormi şi delirează sub efectul „arşiței" : „Istoriseşte o călătorie. Zice c-a intrat printr-o poartă neagră şi s-a dus pe celălalt tărâm. Şi acolo 1-a ademenit după el Necuratul în felurite chipuri schimbate. Dar mai ales s-a îmbrăcat acel Necurat în arătare de urs c-un singur ochi şi tot clipea din acel ochi ca dintr-un jar şi-l îndemna mai afund."

Al. Paleologu nu are nevoie să insiste spre a ne convinge că această povestire sugerează mai bine ca oricare alta un scenariu inițiatic. Coborârea „ad inferos" cuprinde întreaga semnificație a ritualului. Culi „moare" ca să „renască".

Întâi zace lungă vreme într-o stare de absentă (comunică numai prin puțina mâncare, pe care o consumă, cu lumea vie) ; sufletul său rătăceşte în împărăția umbrelor ; pădurarul se întreține adesea cu soția lui moartă. Ornicul din casă rămâne oprit, aşadar timpul nu mai există. Când Culi îşi revine, primul lui gest (revelator) aminteşte pe cel al pruncului care a fost. Are loc o adevărată nouă naştere : „Atuncea el şopti ceva. Numai ea (Nana Floarea, mama eroului, n. n.) a înțeles acel cuvânt — cel dintâi pe care-1 murmurase el când începuse a cunoaşte lumea şi viața. De când îl rostise el întâi, douăzeci şi opt de ani trecuseră..." Apoi şi ornicul e repus în mişcare. A doua naştere se desăvârşeşte în finalul povestirii : Culi îşi alege o nouă soție, act prin care sfârşesc să mai trăiască morții din el.

Fapt iarăşi semnificativ, revenirea eroului la o a doua viață coincide cu resurecția naturii prin venirea primăverii.

Poate ar trebui să asociem nenorocirii lui Culi chiar fondul credinței în „piaza rea". Eficiența „jetaturei", „de-ochiului", adică a unei vrăji malefice realizate prin privire, o săvârşeste aici ursul. El joacă un rol ciudat, animal privit îndeobşte cu simpatie de vânători (popoarele primitive cu aceste îndeletniciri îl venerează) devine o încorporare a forțelor răului în povestirea lui Sadoveanu. Privirea oblică, piezişă, aruncată dintr-un singur ochi verde, indică o imagine demonică. Ursul lui Culi are facultăți magice, ia alte înfățişări ; când domnul Ionaş Popa îndreaptă asupra lui cătarea pustii cu lunetă, fiara se preface în cal. Pe lingă un „descensus ad inferos" povestirea ne prezintă şi o *exorcizare* a demonului. Practic, ea are loc prin împuşcarea ursului, în plan simbolic, marchează

însănătoşirea completă a lui Culi. Simptomatic pentru eliberarea de vrajă este modul în care pădurarul îşi tratează persecutorul, după ce el a fost omorât. Culi priveşte jivina şi nu mai descoperă acum nici o duşmănie sau drăcărie într-însa, ba simte un fel de „simpatie" şi puţină, „milă" pentru „acea fiinţă a lui Dumnezeu".

Dar sugestia perpetuării sufletului făpturilor în altele care le-au consumat trupurile persistă. Culi refuză să mănânce din şunca ursului şi declară că nu va mai face aşa ceva niciodată în viaţa lui. Explică şi de ce : I s-ar părea că mănâncă şi din calul cel răpănos de la stâna Poienarilor.

Invers, unele opere sadoveniene, înzestrate — după noi — cu dimensiuni mitice transparente, pot fi socotite de alţii prea puţin fertile unei interpretări din perspectivă arhetipală, ceea ce spune ea rămânând banal şi nerelevant. Aşa ar risca să apară romanul *Zodia Cancerului,* de pildă, redus numai la simbolul regresiv şi malign, secătuitor al *racului,* semnul sub care autorul vede stând „vremea Ducăi-Vodă", adică o domnie sleitoare pentru ţara Moldovei datorită sălbaticei spolieri fiscale.

Oricum, însă, o interpretare arhetipală are şanse superioare de reuşită, metodologic vorbind, dacă se bizuie pe scrieri din a treia categorie a clasificării noastre.

însuşi Northrop Frye ne avertizează că aşa stau lucrurile : „E neîndoios — spune el — mai uşor de studiat arhetipurile, pornind de la opere care folosesc şi respectă cât mai fidel convenţiile, cu alte cuvinte într-o literatură naivă *1, primitivă şi populară".

Aproape toate romanele istorice — remarcă de asemeni Northrop Frye — respectă următoarea schemă : sunt o suită de aventuri minore, care conduc către o ţintă cu importanţă majoră, în general anunţată din capul locului, şi atingerea ei pune capăt naraţiunii. Acest ţel final, criticul îl numeşte „căutare", spre a sublinia analogia perfectă între epica romanelor istorice şi trama narativă a majorităţii miturilor iniţiatice. Acţiunea cunoaşte, deopotrivă, trei stadii : Primul, al aventurilor preliminare şi călătoriei primejdioase (agon) ; al doilea, cuprinzând înfruntarea hotărâtoare, de obicei o luptă la capătul căreia eroul îşi nimiceşte adversarul, îi cade victimă sau pier şi unul şi altul (pathos); în sfârşit ultimul stadiu, celebrarea succesului ori meritelor viteazului (anagnorisis).

<Notă>
Termenul trebuie înţeles în sens schillerian.
</Notă>

E de prisos să mai insistăm asupra fidelităţii cu care epica romanelor istorice sadoveniene respectă această desfăşurare ternară., O călătorie primejdioasă întreprinde iniţial Bogdănuţ, în *Nunta Domniţei Ruxanda,* când îl însoţeşte pe unchiaşul său la Crâm. Drumuri lungi bate şi Ionuţ înainte de a da piept, cu Hrana Beg, Apoi Vodă îl trimite ca iscoadă în ţara turcească, şi voiajul, care are loc înaintea bătăliei de la Vaslui, constă în numeroase încercări dificile şi aventuroase. *(Fraţii Jderi)* Şi Nicoară Potcoavă, până a-si împlini răzbunarea, străbate spaţii întinse (se întoarce la prietenii săi cazaci zaporojeni), trecând prin tot felul de greutăţi. Istoria unui itinerar periculos prin locuri nesigure, unde slujitori prefăcuţi şi cu gânduri necurate umblă să-i fure abatelui de Marenne scrisorile diplomatice, e şi prima parte din romanul *Zodia Cancerului* şi în asemenea împrejurări îl cunoaştem pe eroul cărţii, beizadea Alecu Ruset.

Prin momentul „pathos"-ului, iarăşi, trec toți protagoniştii menționați. Ultimii doi sfârşesc tragic, dar celebrarea meritelor de care au dat dovadă nu lipseşte. Execuția lui Nicoară la LAov provoacă o răzmeriță, vânzătorul viteazului e omorât de credincioşii fostului Domn care-i răpesc trupul şi capul pentru a le îngropa în pământul liber de la Praguri. Acolo, se ridică o ,,chinovie" întru pomenirea răposatului. Din sângele eroului răsar alți viteji, ca Iuri Botgrozna. alias Ghiță Botgros, aşa cum proorocise Nicoară înainte de a pieri sub sabia gâdelui. Iar la Hanul lui Goraşcu Haramin, Badea Neculai repetă cuvintele diacului Radu spuse spre cinstirea dispărutului : „Măria-sa Nicoară a trecut ca un vis al noroadelor. Din duhul său care nu se stinge ne-om aprinde noi şi alții de după noi cum se aprinde lumina din lumină".

În *Nunta Domniței Ruxanda,* Bogdănuț acceptă numai un bănuț de aramă ca răsplată pentru izbânda sa. Adevăratul „anagnorisis" are loc însă mai târziu, când- nepotul îşi cinsteşte unchiul, ucis mişeleşte, printr-un act de venerație postumă : „Am poruncit oamenilor mei să încalece pe căluții lor şi am purces fără întârziere ca să pun pe mormânt fruntea mea şi vestea izbânzii mele. Umblând cu repeziciune, am ajuns, a doua zi la amiază, la schit. Am descălecat; am îngenunchiat deasupra grop-niței ; şi am pus să se facă slujbă şi să se aprindă făcliile pentru al şaptelea parastas al Pârcălabului".

O singură excepție ar părea să existe : *Zodia Cancerului.* Aici, eroul omorât nu are parte de funeralii glorioase, dimpotrivă, leşul lui este acoperit şi înlăturat repede ca un gunoi. Cum vom vedea curând, în *Zodia Cancerului* pattern-urile diferă sensibil de cele din *Nunta Domniței Ruxanda, Frații Jderi* sau *Nicoară Potcoavă.* Arhetipul eroului este altul. Până atunci, să notăm deocamdată că un „anagnorisis" există, totuşi. Acțiunea de a masca fața lui Beizade Ruset, căruia Duca i-a luat viața, izbindu-1 în frunte cu buzduganul, nu reuşeşte. Doamnele de la Curte zăresc chipul mortului şi recunosc cine e.

„Anagnorisis"-ul are loc — şi îl exprimă spaima, şi pe urmă, jalea mută, strivitoare a domniței, tocmai în direcția celebrării meritelor eroului, care a pierit din cauza fidelității amoroase : „Mai înfricoşată, *căzută î*ntr-un colț de divan, păru mireasa, învăluită în hobotul ei strălucit. Privi înainte-i fără să vadă pe nimeni, apoi îşi încovoie fruntea pe genunchi, lăsându-si mâinile albe să a-târne într-o parte, ca şi cum ar fi fost străine de dânsa". Domnița Catrina — aşa cum vedem — înmărmureşte într-un gest ritual de bocitoare.

Dar mai interesantă decât recunoaşterea acestor trei stadii prin care trece „căutarea" în romanele istorice sadoveniene, ar fi identificarea situației arhetipale aflate la originea tramei lor narative înseşi. Ea se repetă de obicei — după Northrop Frye — şi reproduce scenariul aceluiaşi mit, foarte răspândit, al *omorâtorului de dragoni.* O regăsim în legenda lui Perseu ca şi a Sfântului Gheorghe. Până şi în Biblie este vorba de un monstru marin, Leviathan, pe care Mesia îl va ucide, scăpând lumea de opresiunea lui. întocmai ca Siegfried, Făt-Frumos taie capetele balaurului într-o luptă epuizantă.

Dragonul, sub numele lui autohton popular, apare în toate romanele istorice sadoveniene, amintite înainte, şi întruchipând, de fiecare dată, o adversitate malefică la diferite nivele.

Timus îndeplineşte acest rol în *Nunta Domniței Ruxanda.* E balaurul căruia trebuie să i se dea tributul de vieți tinere (fecioare, drept mirese), altfel întreaga țară ar fi supusă pârjolului. Sadoveanu îl descrie pe feciorul hatmanului Bogdan. Hmelnițchi, insistând asupra trăsăturilor ferine ale pretendentului la mina fiicei voievodului moldovean, însăşi călătoria mirelui pentru sărbătorirea nunții seamănă leit cu apropierea animalelor prădă-toare de victima lor. Timus cu tabăra care-1 însoțeşte se opreşte mereu din drum, aşteaptă,

neîncrezător. Pârcălabul Ştefan Soroceanu îi spune lui Bogdănuţ, nepotul său şi rivalul căpeteniei cazace : „când vrea să iasă din sihlă, la poiană, lupul îşi prelinge trupul printre tufe, înaintează cu fereală şi se opreşte cu botu-n margine, însă destul de ocrotit de desime. Stă, ascultă, priveghează. îşi ciuleşte urechile, primeşte pe boarea vântului mirosurile şi nu se clinteşte. Numai vârful cozii bate pământul. Aşa, după ce şi-a ținut cărările în marginea Ucrainei, Timus a stat la Iampol, adulmecând", înfăţişarea lui sălbatică trădează ferocitatea. Iată cum, în portretul pe care i-1 face autorul, se insinuează sugestia balaurului : „Avea un obraz stricat de vărsat, şi, privirile-i şterse, grămădite sub frunte, îi luceau ca nişte *solzi"* (s. n.). De altfel, mai încolo, numele balaurului apare pronunţat odată cu explicarea ivirii pe lume a seminției fioroase din care Timus se trage. Ea e rodul răului. Opresiunea peste orice măsură a generat prin reacție o cruzime distructivă fără pereche : „Stăpânii din Lehia — îşi lămureşte Pârcălabul nepotul — au scornit ei singuri o silă aşa de cumplită. Au spart un ou şi a ieşit din el un balaur, care creşte zi cu zi şi-şi înmulţeşte limbile." Analogia revine ceva mai târziu şi apăsarea pe valorile ei simbolice creste simţitor : „Acest fecior al ţăranilor Ucrainei — îi zice acum hatmanul Condraţchi lui Bogdănuţ — are într-însul toată drojdia muncilor, prigonirilor şi asupririlor. Acest Timus (...) a ieşit din plămada urii. Când noroadele rup le-«ea' şi rânduiala — leapădă lumii asemenea balaur al răzvrătirii. Eu îți doresc, tinere prieten, să fii norocos ca Sfântul Gheorghe".

Timus cunoaşte chiar sfârşitul mitic al dragonului, adică piere străpuns. Bogdănuţ pătrunde în gropnița pe care zaporojenii şi-au săpat-o şi de unde nu pot fi scoşi. Eroul săvârşeşte gestul clasic al omorârii dragonului, zvârlind împotriva lui Timus „boldul", o suliță mică folosită de pădurarii soroceni la vânarea fiarelor.

Scena reaminteşte mitul : „Stăm — povesteşte noul Perseu — atârnat de ochii lui. de răcnetul lui groaznic. Era în el o mânie şi o putere înfricoşătoare ca a balaurului fătat de un pământ al răzvrătirii (...) ; arma lui Mitriță l-a izbit în braţ. El a lepădat-o într-o parte rânjind (...) Mi-am aruncat boldul de fier aşa încât 1-am auzit vâjâind şi mi-a rămas sunetul în braţ. Timus a căzut, străpuns în stinghie".

Ca să o salveze pe Nastasia, altă Andromedă, căzută pradă dragonului Suleiman-Beg, Ionuţ porneşte către cetatea Chiliei, în primul volum din Fraţii *Jderi.* Atingerea scopului presupune în prealabil o serie de „munci" grele şi umilitoare, de la care eroul nu se dă îndărăt, ca toţi antecesorii săi fabuloşi. Ras în cap, spre a fi crezut tătar, cară apă pentru feredeul seraiului.

Suleiman-Beg cade .străpuns şi el de jungherul lui Botezatu, sluga credincioasă a Jderului. Sadoveanu îi descrie pieirea după modelul morții balaurului din basme: „Un sânge puturos (s. n.) se împrăştie subt el ca o baltă neagră. Ienicerii îşi ridicară armele în sus strigând : Ala-Ala, cunoscând în acel sânge un semn şi o pedeapsă de la Dumnezeu".

La alt nivel, tot romanul *Frații Jderi* poate fi privit ca o narațiune în care se regăseşte mitul omorâtorului de dragoni. Fiara apocaliptică e de astă dată Islamul, „care s-a ridicat asupra semințiilor". Cuviosul Nicodim, tălmăcind şi actualizând vedenia Sfântului Ion Teologul, grăieşte tânguindu-se:

„Mahomet e fiara, are şapte capete, adică păcatele de frunte, şi zece coarne, adică înfruntarea celor zece porunci". Iar viteazul chemat să-i dea lovitura de moarte dragonului se dovedeşte a fi Vodă Ştefan. Trilogia *Fraților Jderi* constituie un şir de isprăvi pregătitoare, care conduc către marea înfruntare finală, bătălia de la Podu-înalt, unde Atletul lui Christos îl va birui pe Antihrist.

Mitul omorâtorului de dragoni transpare şi prin textura romanului Nicoară Potcoavă. Amintindu-i de misiunea lor, răzbunarea lui Ion Vodă, ucis mişeleşte, eroul îşi dăscăleşte fratele mai mic, invocând ca argument suprem ritualul poveştilor : ...„învaţă că la asemenea domniţă nu te poţi întoarce fără isprăvile cuvenite. Trebuie să treci, Făt-Frumos, peste hotarele oprite, în locul unde se bat munţii în capete, şi acolo să tai cele şapte capete ale balaurului".
Analogia e sugerată încă dinainte, când mezinul cere îngăduinţa să se lupte cu Sefer ceauşul. Nicoară îi spune glumind : „Iară tu n-ai suliţa lui Sfântu-Gheorghe".
Adevăratul omorâtor de balauri e aici, eroul romanului, Nicoară Potcoavă. Adversarul său, Petru-Şchiopu, poate fi considerat o expresie a răului în sens simbolic. E „păpuşa turcilor", ni se spune. Uzurpatorul lui Ion Vodă are o infirmitate, „(semn" de complicitate cu forţele infernale, după credinţele poporului. Ogrăzile domneşti adăpostesc nişte păsări demonice, „cucoşii Chiajnei", vajnica mamă a domnitorului, adevărată vrăjitoare pe care păsările acestea sunt în stare să o scoale din mormânt cu strigătul lor, dacă nu vor fi tăiate.
„însemnat" şi Sima Ghiorţ, armaşul cerut de mulţime, atunci când Nicoară intră în Iaşi. Personagiul poartă un petec negru de catifea peste ochiul stâng şi manifestă, după spusa oamenilor, instincte antropofage. „Aista-i venit de la căpcăuni", zice starostele, adăugind spre lămurire : „Cine intra la armaş-mare nu mai ieşea, ori ieşea împuţinat ca această biată Trandafira". Ţiganca de care e vorba îşi arată un sân „ciumpăvit".
Dragonul nu apare aici personificat prin cineva a-nume. Dar îi putem considera pe toţi duşmanii lui Nicoară capete ale balaurului, retezate de el unul după altul. (Ghiorţ, Cigala, Gavrilă, Ciohoranu, Irimia Golea.)
În ultimă instanţă, boierimea, prin multiplii ei reprezentanţi, care l-au trădat pe Ion Vodă şi se întrec în rele, corespunde fiarei pluricefale, obiectul vindictei eroului. Primul act al său, după înscăunare, este să-i aducă la judecată pe vânzători şi să pună apoi gândea să le taie capetele. Călăul, Harapul Ismail, slăbeşte de atâta treabă şi capătă, din poruncă domnească, tain sporit.
Asemenea analogii devin însă perceptibile numai pe măsură ce depărtăm textul de privirile noastre, ca să dispară detaliile şi să rămână vizibile doar schemele. Actul, oricâtă imaginaţie şi erudiţie mitologică ar pune în mişcare, este, până la urmă, descurajant. Tuturor operelor li se substituie aceleaşi câteva scheme repetate şi înţelegem reacţia plictisită a unui Wellek, atunci când scrie : „În Anglia şi în Statele Unite, prudenţa lui (Jung, n. n.) a fost complet nesocotită şi grupuri întregi de critici au încercat să descopere în orice fel de literatură miturile originare ale omenirii : tatăl divin, coborârea în infern, moartea zeului care se jertfeşte pentru oameni etc. (...) După ce descifrăm în felul acesta fiecare operă literară, rămânem cu un sentiment de zădărnicie şi monotonie" *(Conceptele criticii).*
Dar efectele unei asemenea reducţii nu-i sperie deloc pe adepţii criticii arhetipale, ei considerându-le ilustrarea unui punct important al crezului lor.
„Aşa cum o descoperire ştiinţifică face manifest ceva care există sub o stare latentă în ordinea naturii, si, în acelaşi timp, se adaugă logic la întreaga structură a ştiinţei — scrie Northrop Frye — tot aşa poemul nou exprimă ceva care exista sub o stare latentă în ordinea verbului. Conţinutul operei literare poate fi împrumutat din câmpul vieţii, realităţii, experienţei, naturii, imaginaţiei, organizării sociale — şi nu mai ştiu de încă unde — dar nu din acest conţinut este făcută opera literară. Poemele se fac

pornind de la alte poeme, romanele, pornind de la alte romane. Literatura se face pornind de la elementele ei interne şi nu din afară : formele literaturii nu pot fi separate de literatură, aşa cum nici formele sonatei, fugii şi rondo-ului nu pot să aibă existență în afara muzicii". Northrop Frye vrea să scoată în evidență rolul constrângător al convențiilor fiecărei specii artistice, de aceea îşi întăreşte afirmația, dându-ne următoarea asigurare : „Când Milton a vrut să scrie un poem despre un anume Edward King, el nu a început prin a se întreba : „Ce am să pot spune avându-l de subiect pe Kink?", ci „Cum, convenția poetică cere să fie tratat un astfel de subiect?". Autorul *Anatomiei criticii* ajunge, pe altă cale, la aceleaşi concluzii ca Jung. După Northrop Frye, „poetul, a cărui activitate este creatoare fără a fi deliberată sau voluntară, nu ar trebui considerat „părintele" poemului său. Rolul lui ar fi mai degrabă comparabil cu al unei moaşe, sau cu acela al „matricei naturii mame care caută să se elibereze de fructul ei".

Cam aşa descrie şi Jung naşterea operei, ca pe rezultatul presiunii tiranice exercitată asupra artistului, adesea împotriva voinței proprii de un „complex autonom", pentru a vorbi în termenii psihologiei analitice.

Interesant e, din această perspectivă, să surprindem cum „arhetipul" îşi dictează sensurile profunde şi le impune creației, de multe ori sub o formă secretă. Altfel zis, dăruie unei istorii aventuroase nebănuite înțelesuri într-o ordine foarte vastă cosmică, făcând să apară legăturile nenumărate ale omului cu întregul univers. Detaliul se încarcă în asemenea cazuri de semnificații multiple, fiindcă trădează tocmai prezența constrângătoare a arhetipului, sensul lui, o organicitate subtextuală tainică, un plan analogic stringent şi revelator. Atenția revine la particularitățile operei, privind mai ales „defazarea", adică felul original în care elementele mitice continuă să trăiască, ascunzându-se sub reprezentările experienței noastre comune, coborând pe scara lui Aristotel şi îmbrăcând haina „mimesis-ului inferior", „realist".

Refacem astfel un contact intim cu planul artistic propriu-zis. C. G. Jung sugerează şi cum o atare interpretare poate chiar să îndeplinească o funcție valorificatoare estetică. După el, „imaginea primitivă sau arhetipul este o figură, demon, om ori proces, care se repetă în cursul istoriei, acolo unde fantezia creatoare se exercită liber. Totodată, ea este, în primul rând, o figură mitologică. Examinând-o de aproape, remarcăm că este, într-un fel, rezultanta formulată a unor experiențe tipice nenumărate prin care au trecut strămoşii noştri. Am putea vedea într-însa reziduul psihic a nenumărate evenimente de acelaşi tip. Ea reprezintă o medie a milioane de experiențe individuale şi dă despre viața psihică o imagine divizată şi proiectată în multiple forme ale pandemoniu-lui mitologic". *(Uber die Beziehungen der analytischen Psychologie zum. dichterischen Kunstwerk Seelesprobleme der Gegenwart).*

Grație subconştientului colectiv, „arhetipurile" fac să se adapteze la existență un „complex autonom", adică o tensiune interioară care ar fi altfel insuportabilă pentru individ. De aceea, ori de câte ori venim în contact cu o „imagine primitivă", — spune Jung —, încercăm brusc un sentiment eliberator, întru totul aparte, ne simțim ca scoşi din noi, sau parcă ne-ar purta o forță supraumană, în asemenea momente nu mai suntem făpturi individuale ; suntem specia şi e vocea umanității întregi care răsună în noi". Precum se vede, nu ne aflăm prea departe de explicația lukácsiană a perenității valorilor estetice.

Interpretând arhetipul — crede C. G. Jung — refacem, pentru toată lumea, procesul salutar prin care aspirațiile artistului, întorcându-se de la nemulțumirile prezentului, se

retrag până când, ating în subconştient imaginea primitivă capabilă să compenseze cu o eficacitate maximă imperfecția şi parțialitatea spiritului epocii. Căci — în concepția psihologului — actul acesta îngăduie „accesul la sursele cele mai profunde ale vieții, interzise altfel".

Mitul omorâtorului de dragoni este un mit al fecundității, împărăția pe care o terorizează balaurul trebuie să-i ofere periodic drept jertfă un număr mare de vieți tinere, însăşi perpetuarea existenței localnicilor se vede astfel amenințată. Peste o asemenea țară domneşte de obicei un împărat bătrân, senectutea lui neputincioasă simbolizând sterilitatea. Ținuturile sunt bântuite de secetă, tributul constă în fecioare, prin suprimarea cărora procesul procreației e împiedicat. După ce-1 ucide pe balaur, viteazul se căsătoreşte cu fata împăratului, salvată de la moarte, preluând domnia, întemeiază o nouă dinastie, re-dând solului fertilitatea pierdută.

Sensurile acestea ale mitului omorâtorului de dragoni transpar în romanul *Nunta Domniței Ruxanda.* Timus (balaurul) pustieşte Moldova, pe care mârzacii lui o pradă mai rău ca tătarii. şi el cere un tribut care amenință perpetuarea stirpei, să-i fie dată fiica domnului de mireasă. Vasile Vodă socoteşte pretenția cazacilor o insultă, dar, deşi se ține fălos, nu are forța să le reziste. Slăbiciunea militară şi politică, dovedită prin faptul că, după ce-şi exprimă public mânia că zaporojenii, foşti robi, au îndrăznit să ridice nasul la o domniță de mare neam, acceptă întâlnirea cu hatmanul umil, simbolizează (defazată) neputința fizică. Lui Timus însuşi, în ciuda vigorii războinice, îi lipseşte bărbăția, rolul său matrimonial urmând să-1 îndeplinească practic, odată ceremonia nupțială consumată, atamanul Vihoschi. Feciorul căpeteniei cazace întruchipează pe deplin, aşadar, sterilitatea.

Dar mult mai convingător apare această modulare exercitată de arhetip asupra fabulației sadoveniene în romanul *Frații Jderi.* Caracterul inițiatic al aventurilor lui Ionuț reiese foarte limpede. Eroul trece mai întâi prin toate preliminariile pregătitoare, face ucenicia armelor]a vânătoare, îşi câştigă oamenii de credință (pe Botezatu şi pe feciorii starostelui Căliman), contractează amiciții primejdioase (Alixăndrel), învățând să se ferească de ele, deprinde tacticile şi „vicleşugurile" luptei, ajutându-i lui Simion la capturarea fiului Hanului tătarilor. Toate preced aventura majoră : dragostea. Aceasta determină lunga că-lătorie la Chilia, şi acolo, până la înfruntarea hotărâtoare, Ionuț săvârşeşte — cum spuneam —, ca Herakles, Perseu sau Făt-Frumos, mai întâi „muncile". Că e vorba aici de o inițiere cuvenită, având ca obiect final certificarea maturității virile, o spune răspicat Simion, principalul magistru al eroului, mustrându-1 : „Ascultă, Ionuț, grăi el, oprindu-se în fața feciorașului, cu brațele încrucişate pe piept, în ziua când am prins amândoi pe feciorul Hanului, am socotit că ai trecut în rândul bărbaților şi m-am mândrit cu tine. Se pare că m-am înşelat, înțeleg că ai vrut să străpungi pe Botezatu ; te-ai uitat duşmănos şi la noi ; ai stat gata să te izbeşti cu fruntea în părete : asta s-o faci numai după ce ți-or creşte coarnele. Văd că trebuie să mai mănânci nouă oca de sare până ce vei fi vrednic să intri în sfatul bărbaților. Tu însă nu înțelegi ce se cheamă bărbat — adică acel om care nu-i ouat şi clocit, ci fătat. Bărbat e numai acela care leapădă de la el slăbiciunile şi lacrimile. Când dă cu piciorul, când prinde în pumni, toate i se supun. Descăleca lângă o muiere, pe urmă încalecă şi se duce cu altă floare la ureche...".

Discuția se învârteşte — aşa cum rezultă — în jurul însuşirilor masculinității mature.

Nasta, prima dragoste a lui Ionuț, a căzut pradă lui Suleiman-Beg. Am pomenit şi înainte de natura infernală a personajului care întruchipează aici pe balaur. Să remarcăm că însuşi

cadrul lui de existență apare descris prin ceea ce Northrop Frye numeşte „imageria demonică". Pentru romancier tărâmul asupra căruia domneşte Suleiman-Beg este „împărăția neagră", în locul *grădinii* Paradisului din „imageria apocaliptică", unde regnul vegetal cunoaşte o formă ordonată armonios, ne întâmpină un peisaj haotic, plutitorul stufăriş labirintic de la Ormanlâi-Ghiol. Printre ostroave mărunte, „umblau plăvii mişcătoare, minate de vânt, poposind când ici când dincolo, căutând o ancoră de pace în tainițele acelor întinderi. Apele se resfirau în gârle şi în stufuri, ocoleau depărtări de multe mile şi se întorceau iarăşi la matcă".

Lumea vegetală stă nu numai sub semnul *haosului,* dar şi al *pustietății,* „în alte părți ale ostroavelor şi a bălților Dunării, — spune naratorul, parcă ascultând o poruncă lăuntrică secretă —, înfloresc flori după bunăvoința Domnului Dumnezeu. Acolo, la Ormanlâi-Ghiol, asta nu se pomeneşte ; asinii lui Suleiman-Beg rod tot. Chiar dacă n-ar roade asinii, ies ienicerii şi spurcă, de nu mai poate încolți nicăieri sământa adusă de vânt."

Opoziția dintre spațiul infernal şi cel edenic este urmărită şi în regnul animal : în restul Deltei, primăvara, printre plăvii „cântă privighetorile" de ți se pare că eşti într-un colț de rai". „La Ormanlâi-Ghiol stă tăcerea ca pe o baltă moartă. Numai într-un fund de dumbravă pustiită şi uscată, croncănesc dimineața cormoranii, închinându-se cu pliscurile spre seraiurile lui Suleiman-Beg."

Când romancierul trece la portretul stăpânului locurilor, sentimentul că arhetipul îi modulează, peste voința proprie, imaginația nu mai lasă nici o îndoială. Suleiman-Beg — aflăm — suferă de răceală : „sade toată ziua la soare, se coace şi se umflă. E pleşuv, negru şi burduhos. Din ce i-a venit asemenea boală, nu se ştie. Se umflă de răutate şi nu se poate încălzi niciodată. Pielea lui e umedă, rece şi grunțuroasă, *ca la broască* (s. n.). Gât e vară se prăjeşte şi tot geme : Ala ! Ala ! Când vine toamna, se trage în caisă şi-i pun slujitorii primprejur tipsii cu mangal aprins".

Suleiman-Beg are — cum vedem — sângele rece ca al reptilelor, semn indubitabil de apartenență la familia dragonilor. Singurul leac în măsură să-i remedieze oarecum beteşugul — după recomandarea unui vraci — este să pună trup tânăr alături, „lângă sale ori coastă", „ca să-i încălzească sângele". Pentru aceasta sunt aduse de peste tot mereu alte fete în serai. Balaurul îşi întreține viața, consumând-o pe-a nefericitelor victime. E o formă deghizată de canibalism, tortură şi mutilare (sparagmos), proprie iar imageriei demonice : „Nu trece mult şi acele fete tinere se ofilesc, se întunecă şi se răcesc la piele, până ce vine vremea de mor, ori se azvârl ele singure într-o gârlă, de le mănâncă racii. De aceea la o mie de stânjeni depărtare împrejur de Ormanlâi, creştinii nici nu se ating de racii din baltă. Cum văd om acei raci, cum bat din foarfece. (Din nou, aşadar, simbolul infernal : antropofagie, tortură şi ciopârțire.)

Că asupra imaginației scriitorului lucrează un tipar arhaic ne putem da seama şi la nivelul unde balaurul e împărăția Otomană iar omorâtorul de dragoni, Ştefan-Vodă.

„Pattern"-ul ancestral se străvede în descrierea oştii turceşti şi a bătăliei de la Vaslui: ...„foirea urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete şi labe oare se târâie prin mlaştine".

— „Aşa de tari au fost acele lovituri şi atât de neînduplecate (...) încât trupul balaurului a fost curmat în două"… „Zdrobirea aceea a balaurului se încrețea de zvârcoliri şi tresărea de gemete...".

Ca scenariul mitic să se întregească, Ştefan apare înaintea oştilor sale, călărindu-şi armăsarul alb înzestrat cu însuşiri miraculoase, înainte de începerea bătăliei ridică praporul. Pe el, e înfăţişat Sfântul Gheorghe, străpungătorul dragonului.
Urmele aceluiaşi arhetip le întâlnim şi în romanul *Creanga de aur,* deşi el nu istoriseşte o acţiune vitejească, ci absolut altceva. Kesarion Breb distinge în Vasilisia Irina o energie sălbatică a animalului de pradă. „Văzu în împărăteasă o putere aspră şi flămândă. Părea întinsă cu toate unghiurile înainte ca o lupoaică şi ca o patimă vie a măririi".
Ferocitatea animalică, ochii magului, obişnuiţi să vadă în orice fiinţă natura ei adevărată, dincolo de aparenţele înşelătoare, o surprind şi pe chipul principelui Constantin : „Breb îl privi ţintă citind patima neistovită în ochii lui sub fruntea îngustă, în gura întredeschisă, în care sticleau dinţii prin puful negru şi tânăr al bărbii. Era fiul lupoaicei. Era aprig ca şi Vasilisa, mama lui, însă numai pentru desfătarea cărnii".
Lupul este un animal care face parte din fauna imageriei demonice. Pe parcursul romanului, puterea infernală, întruchipată de Constantin, capătă chiar numele balaurului, în patul nupţial, Măria are pentru o clipă iluzia că iubirea ei a eliberat de o vrajă rea fiinţa umană ascunsă sub pielea fiarei. După ce s-a simţit „ca o jertfă din vechi şi întristate poveşti", e surprinsă că un tânăr „cu glas blând şi cu ochi de dragoste" poate să iasă „din acel înveliş de balaur fantastic". Curând îşi va pierde iluzia şi o auzim spunând : „Când vine asupra mea balaurul, mă simt pângărită până în fundul fiinţei".
Pe dragon îl evocă însuşi numele lui Constantin-Isau*rianul* (s.n.).
Între un plan mai general, fiara fabuloasă e însuşi Bizanţul. Poftele devoratoare care agită cetatea se dezlănţuie mai ales pe hipodrom. Acesta — spune Sadoveanu — „îşi zbuciuma mădularele de balaur subt liniştea senină şi eternă a lui Dumnezeu". Mulţimea adunată la curse e văzută colcăind de o patimă care o sălbăticeşte şi o aruncă pe treapta făpturilor monstruoase infernale : „Prostimea, zarafii, hetairele şi hoţii, oştenii încărunţiţi şi viclenii care stăteau la pândă şi patricii graşi şi neguţătorii neliniştiţi şi ceilalţi, slujitori de la aprozi până la marele papias care avea paza cetăţii şi a desfătărilor hipodromului şi purta chivără înaltă cu pană de bâtlan, toţi nu trăiau, în acea clipă, decât pentru răcnetul pe care-1 vărsau cu gura şi-1 holbau cu ochii, blăstămând şi lăudând în acelaşi timp".
Că nu e vorba de o simplă metaforă, ivită întâmplă-tor sub condei, descoperim în alt loc; bogăţiile imense ale Bizanţului închipuie comoara pe care stă balaurul din basme. Sub fascinaţia licăririlor ei, noroadele flămânde coboară mereu către măreaţa cetate, izbind în *Poarta de aur.* Nu e o reprezentare comună a năvălirilor barbare.
Dacă împrejurimile mânăstirii Pantelimon poartă prin pacea locurilor insignele imageriei apocaliptice (platanii, hulubii, căţeaua alăptându-si puii), Augusteonul participă la cea demonică în ciuda strălucirii sale. Măria, rămasă singură, aude păuni ţipând cu spaimă în grădinile palatului. Ridicându-şi privirile, vede pe fereastră marea „nălucind sub fulger şi căzând în prăpastia nopţii". O înfiorare a naturii vesteşte parcă fantomele împărăteşti cu-treierând meleagurile unde au cunoscut altădată „deliciile desfrâului" şi „sudorile morţii".
Iarăşi regăsim efectele torturii ca simboluri ale tehnicii, aşa cum o concepe imageria demonică. Fantomele aparţin Kesarilor, „fără limbă, ori fără capete, ori schilavi de picioare şi mâini", ori „răsuciţi de venin".
Dar este oare Breb un omorâtor de dragoni? Nimic din purtarea sa nu aminteşte de protagoniştii gestei eroice. Mai mult, în loc să salveze fecioara din ghearele balaurului, Breb i-o predă acestuia, magul fiind descoperitorul şi aducătorul Măriei la curtea Isaurianului.

Din punctul de vedere al interpretării *literare,* simpla identificare a umbrelor arhetipului într-o operă nu prea spune mare lucru, aşa cum putem iarăşi să constatăm. Relevantă e acea prezență care se manifestă în textura intimă a narațiunii imprimându-i sensuri profunde, nesesizabile imediat. Numai aşa, lectura cu o astfel de perspectivă poate să îmbogăţească efectiv înţelesurile textului.

Reexaminând mai atent acțiunea romanului, ne dăm seama că ar trebui să căutăm dragonul în altă parte şi anume, în însuşi sufletul lui Breb. Balaurul e atracția care îl împinge către Măria, adică iubirea pământească, identificată aici, în sensul credințelor magului, cu libidinea sau pofta necurată, de esență demonică, în a-ceastă lumină, Breb se dovedeşte a fi, la rândul său, un omorâtor de dragoni. Magul s-a destinat unei înalte mi-siuni spirituale care-i reclamă totala detaşare de cele lumeşti. El îşi ucide dragostea într-o luptă, nu mai puțin grea ca a lui Perseu sau Siegfried.

După ce află care sunt adevăratele relații între Măria şi Constantin, eroul rămâne singur, „împresurat de cercuri de întuneric". „Era — ne spune despre mag romancierul — într-un ceas de trudă lăuntrică şi ele răsucire pentru a domoli în el însuşi o fiară". Bătălia cu dragonul e un act ascetic de martirizare a trupului. Breb se osândeşte la post şi rugăciune, rămâne închis în chilia sa nouă zile (timp simbolic al unei re-naşteri). Când părintele Platon îl caută, Egipteanul arată „slăbit", cu „pleoapele obosite", dar „biruitor" („privirile-i luceau de foc lăuntric").

Totul se mută, precum vedem, în plan spiritual, *Creanga de aur* fiind numai formal un roman istoric, în realitate, el se depărtează simțitor de modelul „gestei eroice", tinzând către cel al hagiografiilor.

Figura magului corespunde imageriei apocaliptice şi desemnează din capul locului o ființă mult superioară oamenilor, înzestrată cu puteri divine. Breb posedă clarviziune, are o privire care pătrunde „statornică" dincolo de „fața lucrurilor". Poartă semnul aleşilor A (delta), litera magică, simbolul dumnezeirii („Pe fruntea lui, între ochi, gândul cel fără hodină săpase trei linii în chip de triunghi, care totdeauna stăteau înclinate una către alta.") E îmbrăcat în straie imaculate, strălucitor de albe. Călăreşte ca Isus un asin, care are în plus darul vorbirii. Breb citeşte gândurile interlocutorilor, descifrează de la distanță, după mişcarea buzelor, ce-i spune primul sfetnic în mare secret împărătesei, face chiar minuni, poruncind vifornițel, să stea sau să pornească iar.

Miturile alcătuiesc ansambluri asemănătoare cu gheme de lână întâiei te. Un fir trage după el numeroase altele, încercarea de explicare a oricărui mit întâmpină aceeaşi dificultate; experiența a făcut-o Ffazer, de la care Sadoveanu a împrumutat titlul romanului său. Căutând explicația succesiunii preoților templului Dianei din Aricia, învățatul englez a fost silit să-şi lămurească înainte o mulțime de alte rituri şi credințe.

Interpretarea arhetipală a romanului *Creanga de aur* ne conduce către o imagine primitivă care-i ordonează mai adânc structura. E vorba de mitul „amneziei şi recăpătării memoriei pierdute".

Matsyndranath, unul din cei mai populari învăţători yogini din evul mediu indian — ne spune Mircea Eliade *(Aspects du mylhe)* — se îndrăgosteşte de regina Ceylon-ului şi, instalat în palatul ei, uită cu desăvârşire cine era. Discipolul său Goraknâth, înţelegând că pe magistru îl pândeşte astfel moartea, reuşeşte să pătrundă la el, deghizat în dansatoare, şi prin cântece enigmatice să-1 facă a-şi reaminti adevărata identitate.

Simbolistica povestirii acesteia — ne asigură Mircea Eliade — revine frecvent în mitologia indiană. Chandogya-Upanishad (VI, 14, 1-2) istoriseşte ce i s-a întâmplat unui

om, legat la ochi de nişte bandiţi, transportat afară din oraş şi. abandonat într-o regiune pustie. Victima rătăceşte strigând : „Am fost adus aici cu ochii legaţi" ; „am fost lăsat aici cu ochii legaţi".

Cineva îl aude şi-i vine în ajutor. Salvatorul scoate legătura de pe ochii nefericitului, care, aflând în ce direcţie se găseşte oraşul, reuşeşte să ajungă singur acasă. După Cankara, comentatorul acestui pasaj, aventura omului legat la ochi reprezintă îndepărtarea de fiinţă (atman—brahman) şi căderea în captivitatea trupului. Hoţii sunt ideile false, privitoare la „merit" şi „nemerit", iar legătura de pe ochi, iluziile datorite ataşamentelor noastre (în cazul respectiv, ale omului pentru soţia şi copiii săi).

Tot aşa, mezaventura lui Madsyendranâth se datoreşte „uitării", asimilată „morţii", şi „salvarea", „trezirii", adică redobândirii imortalităţii. Ceea ce a păţit magicianul, dând ascultare poftelor fizice (dragostei), figurează simbolic căderea spiritului nemuritor (şinele — îtman, purusha) în circuitul existenţelor. Faptul a fost posibil numai prin amnezie (uitarea naturii adevărate a fiinţei). Deznodământul fericit are loc printr-o anamnesis — recăpătare a memoriei pierdute.

În general — ne spune Mircea Eliade — „literatura indiană foloseşte imaginea de legare, înlănţuire, de captivitate sau de uitare, de neştiinţă sau somn, pentru a desemna condiţia umană, şi dimpotrivă, imaginea de eliberare din lanţuri şi din sfâşiere a vălurilor (sau de înlăturare a unei legături de pe ochi) sau de memorie, rememorare, trezire, sculare din somn, etc, pentru a exprima abolirea (ori transcenderea) condiţiei umane, libertatea, izbăvirea (moska, mukti, nirvana" etc).

Aceeaşi simbolistică o regăsim şi la Greci — arată tot el. în mitologia lor, Somnul şi Moartea — Hypnos şi, Thanatos — erau fraţi gemeni. Trecerea râului Lethe provoacă pierderea memoriei. Morţii, locuitorii Infernului, sunt cei care au „uitat".

Prin opoziţie, Mnemosyna, zeiţa Memoriei, sora lui Kronos şi Okeanos, este mama muzelor şi are — după Hesiod — darul omniscienţei. Graţie fiicelor acestei divinităţi importante, poetul este „omul care-şi aminteşte", cunoaşte, ca Homer, „începuturile", „genealogiile". El cântă apariţia lumii, naşterea zeilor şi a umanităţii, adică are acces la realităţile primordiale. Fiindcă „se uită", trecutul e asimilat morţii. A-ţi „aminti" înseamnă a putea coborî pe tărâmul ei şi a reveni liber înapoi. Actul reprezintă practic marele privilegiu al frecventării lumii „de dincolo". Pytagora era considerat un om cu însuşiri cvasi-divine, fiindcă-si amintea perfect existenţele sale anterioare. Socrate socotea că misiunea sa este de a-i „trezi" pe oameni. Pentru Platon, a trăi „inteligent", adică a înţelege adevărul, înseamnă înainte de toate a-ţi reaminti o existenţă neîncarnată, pur spirituală.

Căzând în viaţa terestră, sufletul „uită" lumea ideilor, de unde provine. Doctrinele gnostice postulează, toate, aspiraţia umană către o origine anterioară, divină, păstrată vag în memorie ; teologii creştini vor numi aceasta *anamnesis,* „nostalgia paradisului".

Acum putem vedea clar că experienţa iniţiatică a lui Kesarion Breb în Bizanţ repetă scenariul mitului uitării şi redobândirii memoriei pierdute. Ca Matsyndranath, magul dac îndrăgostindu-se de împărătiţa Măria, nu mai ştie cine este el, a pierdut din minte faptul că a fost trimis la curtea bazileilor ca să studieze comparativ „noua religie", creştinismul.

Breb, cedând atracţiei către Măria, îşi neglijează înalta misiune spirituală ; el părăseşte o atitudine superioară, contemplativă, trecând la acţiune şi amestecându-se în intrigile tronului.

Intervine însă actul de *anamnesis;* el are loc după un autentic ritual. Magul îşi dă osânda recluziunii şi nu doarme nouă zile (de trei ori câte un ciclu perfect).
Să reținem că principalul în actul său ascetic este *veghea,* adică o operație mistică de *trezire.* Spiritul îşi reaminteşte originea sa divină şi poate ieşi astfel din captivitatea trupului sau, cu alte cuvinte, biruie imboldurile afective.
Părintelui Platon, Breb îi explică astfel lucrarea pe care a săvârşit-o : „Desfăcându-mă de tot ce atârnă şi întunecă, m-am dus să văd" (iată-1 revenind la simbolistica omului legat la ochi, Chandogya Upanishad).
Când îşi ia rămas bun de la Măria, în singura şi ultima lor întâlnire, Breb îi împărtăşeşte şi ei semnificația simbolică a actului său. Dragostea pământească odată biruită, unirea în spirit are ca rod o substanță imuabilă şi inalterabilă, ca Opera Magna din doctrinele ulterioare ale alchimiştilor : „Iată, ne vom despărți. Se va întâmpla mai mult decât atât, când se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit prin foc, *e un aur care va luci în sine, In afară de timp"* (s. n.).
Se cade să revenim acum şi la *Zodia Cancerului,* unde spuneam că mitul omorâtorului de dragoni nu prea pare să articuleze structurile profunde ale romanului.
Avem de-a face oare şi aici cu un alt arhetip ? De fapt, *Zodia Cancerului* nici nu este o „gestă eroică", ci o poveste de dragoste. In privința aceasta, suferințele prin care trec personagiile principale amintesc aventurile tuturor amanților nefericiți, de la Hero şi Leandru, până la eroii romanului grec. Domnița Catrina (amănunt semnificativ) nu se mai satură citind istoria celor doi iubiți Theaghene şi Haricleea, supuşi atâtor încercări, şi poartă permanent cartea asupra ei, ascunsă sub pieptar, ca pe un talisman.
Paul Georgescu a observat o astfel de similitudine grăitoare, referindu-se la *Romeo şi Julieta (Destinul Interior. Polivalența necesară).* El a remarcat şi că dragostea *ia,* pentru Ruset, forma unei „pasiuni devoratoare, , ce se dezvoltă ca un cancer psihic, distrugând echilibrul personalității".
Există, însă un prototip al victimelor acestei forme de iubire ; *Romeo şi Julieta* nu face decât să reia un motiv prezent în numeroase alte opere literare precedente. El are la origine mitul „amorului-pasiune" şi cel care 1-a întruchipat primul a fost *Tristan.*
Până a o întâlni pe Domnița Catrina, Alecu Ruset a avut multe aventuri amoroase şi de isprăvile lui pomeneşte chiar Miron Costin. Beizadeaua a fost pârât până şi la Poartă pentru numeroasele fete răpite şi case stricate, în această direcție seamănă cu Don Juan. Inițial, el nu o iubeşte din cale afară pe domnița Catrina ; în sentimentele prințului se amestecă şi o dorință de răzbunare : a-i face rău lui Duca, uzurpatorul tatălui său. Dar curând, Ruset îşi simte inima cuprinsă de o dragoste tiranică, aşa cum n-a mai cunoscut vreodată. Eroul intră sub o adevărată robie amoroasă ; nici nu-1 părăseşte bine domnița şi simte o nevoie chinuitoare de a o revedea cât mai curând. Cheltuieşte multă ingeniozitate şi un mare curaj pentru nişte întrevederi fugare, punându-şi în primejdie viața ca să le obțină.
Esențial în mitul lui Tristan este *filtrul magic,* simbolul fatalității tragice a iubirii. După întâlnirea pe care Măgdălina i-o mijloceşte, „Ruset — ne spune Sadoveanu — rămase amețit şi străpuns. Abia într-un târziu îşi dădu samă că afară au sunat voci şi dumiri de roate, într-adevăr, plecase şi trebuie negreşit s-o mai: vadă, căci începea a o simți în inimă şi-n sânge, *parcă i-ar fi dat să beie un venin de dragoste"* (s. n.).
Cum Ruset cade sub robia „amorului-pasiune", o stranie atmosferă de „roman curtean" se infiltrează în *Zodia Cancerului.* Prințul, bărbat cu o vastă experiență erotică, bazată mai

ales pe impetuozitate, acceptă fără să crâcnească întreg ritualul vasalității amoroase trubadureşti, acel provensal *domnei* sau *domnoi.* Domnița e înălțată pe treapta supremei suveranități, Ruset devine un „cavaler servant" : „ce pot să-ți spun eu, decât că-ți pun viața mea la picioare" — atâta reuşeşte să îngaime. Îngenunche şi sărută picioarele domniței încălțate în conduri de marochin roşu, apoi rămâne jos, cu fruntea plecată. Puțin mai târziu adaugă tot în spiritul vasalității amoroase : „Porunceşte şi voi face întocmai".
Catrina îşi ia în serios rolul Doamnei suverane şi pecetluieşte astfel domnoi-ul: „Sărută-mi mâna, zise ea zâmbind. Nu face decât ce-ți poruncesc". Vasalitatea amoroasă curteană e rezumată comic de credinciosul lui Ruset, Vâlcu Bârlădeanu : „Atuncea-i bine, măria-ta. Ne cheamă, — venim. Ne spune să ne ducem, — ne ducem". „Aicea, nu-i cum vrem noi ; facem după poruncă...".
Ruset respectă ceea ce se înțelegea inițial prin *cortezia,* adică legile amorului curtean (loys d'amors) : *secretul, răbdarea şi măsura, î*ntâlnirile prințului cu domnița au loc în mare taină şi grație unor viclenii, menite să descurajeze orice indiscreție. Secretul îl cunosc doar complicii celor doi amanți, Măgdălina țiganca şi credinciosul Vâlcu Bârlădeanu. (E adevărat că Ruset se confesează unchiului său: starețul Teofan şi abatelui de Marenne, dar amândoi sunt fețe bisericeşti şi nu vor destăinui nimănui, niciodată, mărturisirile care le-au fost făcute.)
Oricât 1-ar costa aceasta, prințul rabdă să stea departe de Catrina, până când ea îi îngăduie să o vadă.
În sfârşit, (măsura) fostul libertin se mulțumeşte cu câteva scurte îmbrățişări şi sărutări grăbite la mari distanțe de timp, relațiile îndrăgostiților rămânând caste.
Beizade Ruset face, în cel mai autentic spirit trubaduresc, apologia *Doamnei Unice.* Când abatele încearcă să-1 consoleze spunându-i : „Dumnezeu, iubite prietene, a înmulțit neamul Evei, prevăzând, în marea lui înțelepciune, suferinți ca ale domniei-tale", amantul nefericit răspunde, „cu zâmbet strâmb" : „Domnule de Marenne, pentru mine domnița Catrina e singura femeie pe lume". La cuvintele „cu toate acestea ai ştiut şi de existența altora" declară : „Nu-mi mai pot aduce aminte de nici una".
Tristan simulează nebunia pentru a putea ajunge în preajma Isoldei şi a-i reaminti că jurase să-1 urmeze oriunde ar chema-o. Dar demența, el nu o consideră un simplu vicleşug, ci o facultate a sa, superioară. Această nebunie (din dragoste) se va dovedi — spune Tristan — „o mare înțelepciune", „Tel me tiendra pour assoti qui sera moins sâge que moi, tel me croira fou qui aura plus fou dans sa maison" (versiunea Joseph Bedier).
Şi Ruset ajunge „nebun de dragoste", chiar la modul propriu. Când aude că Duca a poruncit ca Domnița să fie închisă în mănăstirea de maici a Sfintei Marii, sub regim penitenciar, îl cuprind furiile. Ochii înflăcărați îi cresc în orbite şi începe „să izbească amenințător spre pereții goi, făcând semne cu pumnii strânşi". Apoi, pierzându-şi orice demnitate, prinde „a-şi smulge părul şi a-si rupe hainele", în fața abatelui.
Mai târziu, nerăbdător să ducă la îndeplinire planul eliberării domniței, „umblă prin chilie fără astâmpăr ca o fiară în cuşcă" şi are acelaşi „râs strâmb şi slăbit", care-1 sperie pe Bârlădeanu. Vâlcu face reflecția lui Tristan, mormăind-o însă, cu sens ironic : „Nebunia îmbracă strai de înțelepciune".
Către sfârşitul romanului, toate actele eroului trădează pierderea rațiunii sub efectul pasiunii erotice. Tentativa de răpire a Catrinei din mănăstirea de maici e o curată nebunie. Răpirea mirelui, la nunta domniței, alta şi mai mare, care-i aduce eroului pieirea.

Toți sunt încredințați că acum Ruset și-a ieșit într-adevăr din minți. Așa îi explică lui Duca hatmanul Buhuș fapta nesăbuită a prințului: „Se pare că Alecu beizade s-a tulburat și s-a rătăcit cu desăvârsire. Când a văzut că-1 ajung din urmă ostenii măriei Tale, a prins a bate cu latul săbiei într-ai lui, ca să-i oprească: să facă față. Aceia însă nu erau nebuni ca el (...) Atuncea acest nebun a rămas singur și-a făcut față, ca un lup rău. Striga de departe la el un slujitor al său : măria-ta, încalecă și fugi, că te prăpădești ! El a început să râdă. A tras sabia. O cumpănea în stânga și-i cerca ascuțișul cu dreapta".
Pentru a fi adus la curte, slujitorii domniei au trebuit să-i lege mâinile și să-i cetluiască gura, ca nebunilor furioși, căci — zice hatmanul — „încleștează cu unghiile și rupe cu dinții".
Mitul iubirii nefericite dintre Tristan și Isolda poate fi interpretat în sensul imediat ca o figurare a *fatalității amorului.* Loviții de săgeata lui Cupidon, îndrăgostiții nu pot face nimic împotriva pornirii care-i mână unul către celălalt. La fel, după ce au băut filtrul magic, Tristan și Isolda simt o atracție reciprocă irezistibilă. Orice obstacol (jurământul de fidelitate, onoarea, viața în sălbăticie, primejdiile, osânda bisericii) cade în fața amorului-pasiune. El este mai tare ca moartea, amanții preferind să piară împreună decât să trăiască despărțiți, într-o măsură, fatalitatea aceasta o regăsim și în *Zodia Cancerului,* deși, la sfârșit, piere numai Ruset. Și aici iubirea ia înfățișarea unui destin tragic care-i urmărește pe ambii îndrăgostiți, împotriva unirii domniței și prințului se înverșunează forțe cu mult deasupra lor : ura între familii, planurile politice ambițioase ale lui Duca, dornic de a ajunge și hatmanul Ucrainei, intrigile diplomatice și boierești. Simbolul cel mai expresiv al unei atare situații e partida de șah *1, pe care o joacă abatele cu Sultanul, a-vând ca miză capul lui Ruset. Avea perfectă dreptate G. Călinescu să sublinieze valoarea dramatică a episodului ; fiorul fatalității trece prin el.
Dar mitul lui Tristan cunoaște și o altă interpretare : După o lucrare care a făcut vâlvă la vremea ei (Denis de Rougemont : *L'Amour et l'Occident...),* povestea cavalerului de Loonois și a principesei irlandeze constituie o glorificare a „amorului-pasiune", întreținut și intensificat numai prin obstacole. Acesta e sensul simbolic al spadei așezate de Tristan între el și Isolda. O astfel de iubire își caută piedici și, în lipsa lor, le creează singură. Denis de Rougemont dezvăluie un substrat religios pe care-1 ascunde „amorul curtean" sau trubaduresc (erezia cațără, foarte răspândită în Provence, obiect chiar al cunoscutei cruciade împotriva Albigenzilor.) Ei propovăduiau, întocmai ca bogomilii, o credință maniheică, scoasă din îngemănarea zilei cu noaptea; Ahriman (lumina spiritului) s-ar afla în captivitatea lui Ormudz (întunericul, materia).
Lumea ar fi creat-o Satan, nu Dumnezeu. Tot Arhanghelul răzvrătit a făurit o femeie de o frumusețe fără seamăn spre a-i atrage cu farmecele ei și pe alți îngeri alături de dânsul, ceea ce s-a și întâmplat.

<Notă>
*1 încă o ciudată apropiere ! Tristan e eroul unor mituri celtice, în care adesea regina-zână ajunge să fie disputată la o partidă de șah.
</notă>

Astfel, spiritul a ajuns să fie divizat și încorporat în sexul frumos. Divinizând femeia, Catarii iubeau duhul celest prizonier în ea, refuzau dragostea trupească și urmăreau prin

exaltarea erotică, asemănătoare „entuziasmului" platonician (răpire de către o forță exterioară), contopirea cu spiritul, regăsirea unității originare.
Tristan ar fi — după Denis de Rougemont — un mit „tanatic". El ascunde tocmai dorul inevitabil de moarte conform eschatologiei catare, care năzuieşte să găsească izvorul luminii în adâncurile nopții (neființa, moartea).
„Amorul-pasiune" s-ar caracteriza aşadar printr-o voluptate a suferinței.
Ceva din formele lui ciudate vom avea surpriza să descoperim şi la prințul moldav. Tot Paul Georgescu a observat primul aceasta : „Ruset — ne atrage el atenția — se putea îndrăgosti de oricare altă fată si, deci, iubirea beizadelei s-ar fi sfârşit, în oricare alt caz, cu căsătoria etc. (...) Ruset a ales dintr-o infinitate de cazuri posibile unicul imposibil (...); el nu alege iubirea, ci dezastrul (...) ; el nu e victima unei situații tragice (ca Romeo), ci creează situația pentru a-i fi victimă" (ca Tristan, n. n.).
Prințului — ne spune Sadoveanu — „Îi plăcea chiar să-şi desfăşoare suferința cu cruzime". „Este de necrezut ce mi se întâmplă, cu toate acestea spun adevărul — îi şopteşte el abatelui de Marenne. Am pe mine cămaşa lui Nessus."
Mărturiseşte de asemeni căutarea extincției prin iubire : „Vei înțelege şi mai bine — spune tot în aceeaşi convorbire — că moartea mea eu n-o aştept atât de la strălucitul împărat-Padişah, cit de la o umbră care-mi zâmbeşte în toate visurile nopților mele".
Domnul de Marenne îşi dă seama că prințul „merge spre pieire". Elocventă e reflecția pe care o face cu un asemenea prilej : „Se grăbeşte, gândea abatele. Turcii au dreptate ; fatalitatea ne apasă şi ne îmbrânceşte în prăpastia eternității". *1

<Notă>
*1 Denis do Rougemont relevă punctele comune ale amorului catar, trubaduresc, cu mistica orientală (arabă).
<Notă>

Trecând la *Baltagul,* sarcina noastră e uşurată considerabil datorită lui Al. Paleologu, care a adus o modificare fundamentală în exegeza romanului arătând cu lux de amănunte că acțiunea lui respectă exact scenariul mitului Isis-Osiris. Nechifor Lipan e omorât ca şi divinitatea solară egipteană; Vitoria, soția sa, deopotrivă cu Isis, porneşte în căutarea dispărutului, însoțită de fiul ei Gheorghiță, recte Horus, şi descoperă cadavrul baciului desmembrat. întocmai aşa fusese ciopârțit leşul lui Osiris în paisprezece bucăți, risipite de Seth pe tot întinsul Egiptului.
Ca Isis, Vitoria recompune cu grijă corpul lui Nechifor Lipan şi organizează înmormântarea acestuia, conform riturilor funebre tradiționale.
Al. Paleologu subliniază că până şi câinele, Lupu, are corespondentul său mitic în Anubis. Egiptenii şi-1 imaginau ca având o figură animalieră, canină, şi îndeplinind un rol „psihopomp", adică de însoțitor al omului în călătoria spre celălalt tărâm. Mai mult, Horus şi Anubis sunt reprezentați purtând, primul, un bețigaş, iar al doilea, o teslă. Fireşte, şi obiectele acestea sunt identificabile în romanul lui Sadoveanu. Bețigaşul alb (la grande magi-cienne, după Al. Moret, *Mystere se egiptiens) î*l putem recunoaşte în mina Vitoriei, care scurmă cu el duşumeaua primăriei de la Suha — observă Al. Paleologu. Cit priveşte tesla, nu e nevoie de prea multă fantezie ca să vedem în ea o „toporişca" şi să o considerăm echivalentul unui baltag.

Până şi „lăvicerul vârstat negru şi roşu", aşternut peste racla lui Lipan, reprezintă pielea de animal (panteră) cu care Isis a învelit cadavrul lui Osiris.
Analogiile semnalate de Al. Paleologu sunt incontestabile şi revelatoare în cel mai înalt grad, iar aprinderea cu care ni le înfăţişează comentatorul, cuceritoare. Atingem, neîndoios, .substratul mitic al romanului, privindu-i acţiunea ca pe un scenariu iniţiatic. Mai ales episodul coborârii lui Gheorghiţă în râpa unde se află rămăşiţele tatălui său ne înfioară printr-o grandoare sumbră, atunci când Al. Paleologu îi dezvăluie episodului echivalentul arhetipal, acel *descensus ad inferos,* probă obligatorie a virilităţii, moarte şi înviere magică, după modelul osirian.
Şi alte, alte asemenea paralelisme se vădesc fericite şi eliberează înţelesuri adânci, nepercepute până acum, scoţând din banalitate însăşi interpretarea literaturii lui Sadoveanu.
Mă întreb, însă, dacă într-adevăr mitul lui Osiris „se suprapune cu subiectul *Baltagului în chip desăvârşit, până în cele mai mici amănunte* (op. cit., pag. 105). Exagerarea ţâşneşte indubitabil din natura entuziastă şi uşor inflamabilă a comentatorului, care, pe parcurs, înregistrează singur destule neconcordanţe. În primul rând nu învie Osiris, adică baciul asasinat, ci doar fiul său Gheorghiţă (Horus) şi sub o formă simbolică, „poetizată", „cantabil", literar „lamentabilă" — zice Al. Paleologu însuşi. („Sângele şi carnea lui Nechifor Lipan se întorceau asupra lui în paşi, în zboruri, în chemări").
Apoi, nici măcar răzbunarea împotriva lui Seth,- căruia Horus îi dă foc, nu e exercitată în roman de substitutul său Gheorghiţă. Ucigaşul Bogza moare „şuguşat" de câinele lui Nechifor Lipan, respectiv Anubis. Bineînţeles că şi numeroase alte detalii nu concordă : Unde e scorpionul care-â muşcă pe Horus, provocându-i moartea ? Dar copacul crescut .peste cufărul cu cadavrul lui Osiris ? Şi problema absenţei, la remembrarea zeului, a organelor sale reproducătoare ? Al. Paleologu are destul humor ca să nu ia chiar în serios sentinţa „suprapunere exactă" şi să împingă până la ultimele detalii omologia unui roman ţărănesc realist cu complicatul mit osirian. Cred că tocmai ca prevedere pentru amatorii de atari verificări a aşezat drept moto în fruntea capitolului 4 al cărţii sale, savurosul citat din Baudelaire : „Mon cher, repond il d'une voix douce, je viens de decouvrir de nouveaux renseignernents tres curieux sur le mariage d'Isis et d'Osiris. — Que le diable vous emporte ! Qu'Isis et O-siris fassent beaucoup d'enfants et qu'ils nous foutent le paix".
Şi oare, de ce ar trebui neapărat ca schema epică a romanului *Baltagul* să se reducă strict la scenariul mitului osirian ? în materia aceasta — aşa cum am mai spus şi se ştie -— dăm mereu peste nesfârşite împletiri. Osiris se înrudeşte cu Adonis, Atys şi Dionysos. însuşi Al. Paleologu scrie: „există o fundamentală omologie între toate miturile morţii şi regenerării, dincolo de onomastică, atribute şi forme ; în oriental şi mediteranian, cu repercuţii şi în zonele septentrionale, aceste mituri s-au întrepătruns, s-au contaminat şi s-au substituit nu odată" (op. cit.). De aceea nu ne-am simţi împinşi să respingem orice legătură între *Baltagul şi Mioriţa.* Al. Paleologu ajunge şi el ulterior să găsească întemeiată în mare măsură interpretarea morţii ciobanului ca pe un omor ritual (Th. D. Speranţia, H. Sanielevici). „Ceea ce trebuie spus şi subliniat, în modul cel mai apodictic — simte nevoia să precizeze — este că în orice cult sau ritual misteric este vorba de tema morţii şi reînvierii, prin. urmare, mutatis mutandis, orice ritual misteric, reproduce în ultimă instanţă scheme osiriene".
Dar chiar dacă ar fi o „antimioriţă", cum îl consideră Al. Paleologu, prin chiar faptul acesta, romanul trebuie să păstreze o legătură structurală între el şi baladă, câtă vreme

urmăreşte să o contrazică punct cu punct. Ce trebuie să înțelegem atunci, literar vorbind, prin „paravan" ? Cum ar fi practic aşa ceva, *Miorița î*n raport cu adevăratul model mitic al cărții ? Neimplicând profund creația artistică ? Dar cum ar reuşi să o lase absentă, independentă, o construcție antitetică ? Lucrul e imposibil. Şi apoi să nu uităm că oricât de exact şi-ar suprapune acțiunea pe scenariul mitului osirian, *Baltagul* rămâne vin roman „realist".

Aceasta înseamnă că are loc în el, neapărat, o *defazare,* o adaptare a elementelor fabuloase la regimul verosimilității, al datelor vieții curente. Pentru a respinge, în asemenea condiții, apropierea de baladă, motivul deosebirii unor amănunte (ciobanul Mioriței e un tânăr, necăsătorit, aproape adolescent. Nechifor Lipan are nevastă şi copii etc) nu prezintă, credem, destulă greutate. Fiindcă cineva poate, la rândul lui, să obiecteze: Vitoria nu e soră cu Nechifor, ca Isis, pe el 1-au sfâşiat sălbăticiunile, în timp ce trupul lui Osiris a fost ciopârțit anume de Seth ş.a.m.d. în cadrul ambianței rurale şi facturii realiste a narațiunii sale, putea Sadoveanu oare să imagineze o crimă sadică, împinsă până la dezmembrarea victimei ? Sau să-1 bage întâi pe Lipan omorât într-un cufăr şi să încredințeze ambalajul acesta sinistru apelor Bistriței ? Bineînțeles că nu ! Mai *firesc,* mai *credibil* era ca oierul să fie pălit cu baltagul şi împins într-o râpă, fiarele urmând a avea grijă de rest. A intervenit aici condiția *realistă,* spre deosebire de mit, şi a avut loc procesul fatalei *defazări,* pe care orice interpretare din unghiul teoriei arhetipurilor nu o poate ocoli, dacă vrea să fie într-adevăr „critico-literară".

Altfel riscă să rămână la nivelul antropologic sau strict istorico-religios.

Într-o narațiune realistă verosimilitatea constituie o condiție sine qua non. Eroii miturilor sânt însă divinități, care posedă însuşiri supraomeneşti şi pot săvârşi oricând, cu uşurință, miracole.

„Defazarea" presupune tocmai trecerea acestor personagii şi acte pe treptele „mimesis-ului inferior", după clasificarea lui Aristotel. Eroii devin ființe ca toți oamenii, iar faptele lor nu mai contrazic legile naturale. Astfel zis, mitul apare deghizat sub haina vieții zilnice, dovedindu-şi persistența exclusiv prin caracterul repetitiv al unor situații privite însă sub un unghi analogic foarte larg.

În contact cu arhetipul, cititorul tresare — spune C. G. Jung — realizând adesea inconştient o compensare exemplară a unei veşnice tensiuni pe care o trăieşte sufletul uman. A descoperi şi lumina scenariul mitic într-o operă literară nu este o îndeletnicire exclusivă a criticului literar. O poate săvârşi practic şi psihanalistul, istoricul religiilor ori etnologul. Criticul începe să-şi spună cu adevărat cuvântul tocmai în procesul *„defazării". A*colo, interpretarea se deplasează din planul general antropologic în cel specific literar, pentru că intervine viclenia sau arta (cum vrem să-i spunem), prin care mitul, păstrându-şi înțelesurile fundamentale, originare, izbuteşte să îmbrace haina unei ficțiuni verosimile.

La Sadoveanu, facultatea aceasta este extraordinară. Nimic în *Baltagul,* de pildă, nu apare forțat; ascultăm o întâmplare posibilă oricând în viața păstorească, o crimă care ar putea figura poate foarte bine la rubrica „faptelor diverse", dacă i-ar lipsi micul fragment senzațional : o femeie neştiutoarei de carte, o simplă munteancă, înzestrată cu talente detectiviste, îi descoperă pe asasini.

Dar Sadoveanu reuşeşte să transforme acest caz judiciar banal într-un scandal cosmic. Cu o finețe fără pereche, romancierul istoriseşte astfel lucrurile, încât prin țesutul epic realist,

şi mereu perfect motivat (etnic, social, psihologic) să transpară mitul şi situațiile arhetipale.
Exemple *de* acestea am dat destule până acum, ci-tându-1 pe Al. Paleologu, lăvicerul vârstat negru şi roşu, pus peste racla lui Lipan, sugerând o blană de panteră, bețigaşul din mina Vitoriei etc. Am reținut numeroase altele, comentând romanele *Frații Jderi, Nunta Domniței Ruxanda, Zodia Cancerului* sau *Creanga de aur.* Un cu-vânt, o anume direcție dată plăsmuirilor imaginației, o convergență de similitudini atrag atenția asupra încărcării simbolice a textului. Proza rămâne realistă, plastică, exactă, colorată, dar dă sentimentul că vorbeşte şi de ceva secret, ascuns îndărătul sensului imediat al cuvintelor.
Înțelesurile acestea criptice, trimițătoare la substratul mitic al narațiunilor, sunt sădite intenționat de Sadoveanu sau răsar singure, fără voie, sub pana lui ? Iată o întrebare delicată căreia Al. Paleologu îi dă — cât priveşte *Baltagul* — un răspuns categoric: „Ne pare în afară de orice dubiu că Sadoveanu a transpus în romanul său în mod deliberat şi cu bună-ştiință toate aceste elemente ale scenariului osirian". Dar ceva mai încolo se vede silit să facă precizarea că efectul „multiplicator în profunzime" al realului pe care-1 exercită asupra operelor literare miturile încorporate de ele „se produce mai cu seamă când simbolismul e mai mult sau mai puțin criptic şi ambiguu, nu trasat conform unui program vizibil, ci dimpotrivă, cu aproximație, ca la Shakespeare, Melville sau Dostoievski. Simbolismul declarat hotărniceşte opere în chip sărăcitor, afară de cazul în care intenția e profund parodistică, de exemplu în *Ulysses* al lui Joyce" (ibid.).
Baltagul s-ar salva de la faptul reprobabil că tratează mitul „programatic" „total", „cu o evidență izbitoare" pentru următoarele două motive : 1) „Disimulează" scenariul morții şi resuscitării lui Osiris prin „falsa pistă" a Mioriței. 2) Reținând mai ales aspectul „inițiatic" al mitului, intenționalitatea convine funcției „pedagogice", „propedeutice" conferită de autor romanului.
Al. Paleologu nu are nici o îndoială că Sadoveanu a făcut totul cu bună ştiință. Se poate susține însă cu destul temei şi contrariul. *Miorița* are la origine, probabil, un mister care aparține ritului osirian, aşa cum recunoaşte însuşi criticul. Atunci de ce s-ar fi petrecut neapărat o „disimulare" şi nu o înrudire firească ?
Cum apoi, numai prin atribuirea unui rol „inițiatic" şi „pedagogic" romanului, el şi-ar câştiga, totuşi, o valoare *literară foarte ridicată,* riscul lui de a deveni tezist dispărând ?
Şi ce se întâmplă cu alte cărți ale lui Sadoveanu ? Cum a fost încorporat acolo mitul, conştient sau nu ?
Problema e prea gingaşă ca să poată fi rezolvată printr-un răspuns categoric şi tranşant. C. G. Jung pune în paranteză, (am văzut), operele rezultate dintr-o manieră de creație „psihologică", adică produse în chip „intenționat". Chiar ele însă — arată psihologul ulterior — s-ar putea adesea să-i dea artistului numai iluzia de a le fi făurit liber, fără nici o constrângere datorată „inconştientului colectiv", ,,complexelor autonome", „arhetipurilor". Presiunile lor, ne-a învățat psihanaliza, pătrund sub cele mai variate deghizamente în conştiință. Artistul crede că lucrează liber, dominându-şi materia ; dar, nu o dată, fără voia lui, e purtat de „impulsuri creatoare" obscure, care ascund tocmai universul dorințelor refulate în inconştient. Are impresia că înoată — ne spune Jung —, când în realitate îl împinge un curent subteran.
Pe de altă parte, nici complexul autonom nu scoate la lumină creația în manieră vizionară chiar aşa cum o cunoaştem, adică țâşnind sub pana autorului, gata înarmată, ca Minerva, din capul lui Jupiter. Artistul are doar sentimentul opresiv al prezenței imaginii originare

în sufletul său. Apelând la simbolurile care i se par că ar exprima-o mai bine, *modelându-le,* intră sub influența forțelor „inconştientului colectiv". Dar aceasta este un proces foarte complex : voința artistului luptă cu imperativele arhetipului şi ele i se supun adesea, îmbrăcând o mască, dându-i creatorului iluzia că şi-a biruit pornirile tulburi, imprimându-le o formă.
Datele mitului, țesătura simbolurilor lui suferă tot felul de modificări spre a căpăta viață artistică. Numai un anumit cadru al activității fantastice rămâne astfel prefixat şi lucrează ca un tipar, care scoate la iveală nenumărate plăsmuiri înrudite. Oricum, atât intervenția eu-lui creator conştient, cât şi a celui inconştient se face simțită în toate marile opere artistice.
La Sadoveanu am vorbit până acum mai mult de felul în care imaginea originară îşi manifestă parcă, prin propria-i voință, prezența. Merită să examinăm puțin şi momentele în care autorul controlează evident intențiile arhetipurilor şi le regizează aşa cum crede el de cuviință.
Nu de puține ori se întâmplă aşa ceva în *Zodia Cancerului, Nunta Domniței Ruxanda, Frații Jderi* sau *Nicoară Potcoavă.*
O formă incontestabilă de luminare deliberată a corespondențelor mitice este sublinierea lor prin repetiție. Autorul „dezvoltă" o analogie, răsărită — poate — fără voia lui, dar speculată apoi vizibil. Aşa e cu gustul domniței Catrina pentru povestea nefericiților amanți, Theaghene şi Haricleea, reamintit de câteva ori.
La fel, Sadoveanu insistă asupra analogiei : balaurul = împărăția Otomană, sauroctonul = Ştefan-Vodă. Cuviosul Nicodim o enunță la începutul romanului, când îi explică Măriei Sale *vedenia Teologului.* Apropierea a-pare iar sub forma profeției pe care o face schivnicul din peştera de lângă Izvorul Alb, cu prilejul vânătorii domneşti, în sfârşit, o reîntâlnim materializată în episodul bătăliei de la Vaslui. După ce a sugerat că Suleiman-Beg are sânge rece, ca reptilele, autorul acumulează referințe despre natura „spurcată", „diavolească" a personajului ; Mehmet Sultanul, „neputându-1 suferi în apropierea sa, 1-a trimis în surghiun. (...) la marginea împărăției. Ipoteza dispariției monstrului e privită cu satisfacție. Sultanul, dacă ar auzi asemenea veste, ar spune — crede a şti naratorul : „Eh ! mai bine şi mai curat în lume este fără acea dihanie pe care am lepădat-o din fața noastră".
Când Suleiman-Beg cade străpuns de jungherul lui Botezatu, „un sânge puturos se împrăştie sub el ca o baltă neagră".
Romancierul apăsa vădit pe similitudinile între personajele romanului „Nicoară Potcoavă" şi eroii basmelor : hatmanul îi spune fratelui său mezin „Făt-Frumos".
Presvitera Olimbiada e poreclită şi ea cu numele unui personaj din basme. La întrebarea vrăciței cine e afară, Iorgu Samson răspunde: „Noi suntem, sfântă Vineri, fiul cuvioşiei tale". Lătrăcioasa păzitoare a casei devine : „cățeluşa cu dinții de fier şi cu măsele de oțel". Nişte copii care l-au văzut pe căpitanul Petrea fumând povestesc animați cum. arată Sfântu-Ilie.
Paul Georgescu ne atrăgea atenția asupra tramei basmului cenuşăresei, detectabilă îndărătul misiunii de pețitor al lui Kesarion Breb. Sadoveanu face totul ca să surprindem, această similitudine. De aceea rezumă astfel cuprinsul capitolului IX : „La care lucrurile se petrec ca în vremea cea de demult a basmelor mamei". E o tehnică a „semnalelor". Ele trebuie să dea ştire despre substratul mitic al narațiunilor.

Forma cea mai evidentă de manipulare conştientă a arhetipurilor e *defazarea.* Imaginea originară capătă ingenioase motivaţii realiste care să o facă plauzibilă. Aşa, de pildă, se obţine identificarea lui Moş Petrea cu Sfântu-Ilie, în *Nicoară Potcoavă.* Când copiii se apropie de foc, după Boure scapără un fulger. Tocmai atunci Moş Petrea se mişcă, duce mâna la obraz şi slobozeşte pe nas un nour de fum. Ne sunt furnizate, cum vedem, toate datele naturale care au îngăduit asociaţia mitică. Pentru mai multă verosimilitate identificarea e pusă pe seama imaginaţiei naive infantile.

De foarte multe ori defazarea are loc sub semnul ironiei. Naratorul, conştient de similitudinile fabuloase, se joacă şi marchează, zâmbind, distanţa între mit şi realitate. Un exemplu grăitor e lupta lui Ionuţ pe pământ turcesc cu Harapul cel uriaş. Sadoveanu creează înadins o situaţie comică, suprapunând-o peste înfruntarea fabuloasă, eroică. Jderul, trimis ca iscoadă, s-a azvârlit în luptă din nesăbuinţă tinerească şi abia când Hrana-beg vrea să-i fie adus înainte învingătorul imbatabilului Uzum, Ionuţ îşi dă seama că a făcut o mare greşeală şi nu ştie cum să o şteargă mai repede. „Anagnorisisul" ia o formă burlescă, eroul încercând să evite prin toate mijloacele celebrarea triumfului său.

Comentariul scriitorului întăreşte ironia situaţiei: „Halal pehlivan ! Tam behadâr place la mine !" — spuse Hrana-beg. „S-ar fi cuvenit — adaogă surâzând autorul — să-şi smulgă punga de la oblânc şi s-o arunce în pajişte, dar asemenea lucruri nu se întâmplă decât în povesti."

Defazarea ironică apare mai ales într-o anume categorie a operelor lui Sadoveanu. E vorba de acelea pe care el le-a repovestit după cărţi vestite, ou o largă circulaţie, ca *Istoria Genovevei de Brabant* sau *Sindipa.*

În *Măria Sa, Puiul Pădurii* sau în *Divanul persian* nu mai încape nici o îndoială că autorul a folosit conştient o materie legendară, ea fiind însuşi conţinutul respectivelor scrieri.

Prin *Istoria Genovevei de Brabant* transpar motivele legendei sacre. Asistăm tot la o nativitate care are loc în condiţii de prigonire. Golo vrea să curme viaţa fiului Genovevei, aşa cum Irod urmărea să stârpească pe pruncul Măriei. Locul staulului îl ia întâi celula temniţei, şi apoi peştera din pădure. Asinului, boului şi mielului, animalele participante la Naşterea lui Isus, li se substituie aici câinele, lupul şi cerboaica. Episodul sosirii însoţitorilor comitelui Sigfrid la reşedinţa din pădure a Genovevei repetă scena închinării magilor : „Trăgând de căpăstre şi de lănţuguri, oamenii se îmbulzeau către peşteră, gâfâind. Ajungeau acolo, din alte părţi, şi unii din Domnii baroni, pe caii lor frumos încăpăstriţi.

Era adevăr strălucit ca soarele acelei zile de Martie. Doamna Comitesă Genoveva sta acolo, în gura peşterii. Deşi era săracă, înfăşurată numai în nişte piei de sălbătăciune, avea o cunună de lumină şi părea mai frumoasă decât în ziua când sosise la castel cu bogate veşminte şi podoabe. Iar fiul ei era năltuţ şi mlădios. Privea în juru-i fără sfială, ca un adevărat prinţişor. Oamenii se grămădiră în poiană. Ţinându-şi de aproape caii şi câinii, căzură în genunchi, îşi scoaseră cuşmele şi se înclinară.

Domnii baroni descălecară, înaintară până lingă foc şi puseră pe rând un genunche în pământ, cerând Doamnei Corni ţese să binevoiască a ie întinde mâna ca s-o sărute."

Mitul creştin ţinteşte să înfăţişeze o pildă a mizericordiei divine. Dumnezeu ia sub ocrotirea Lui pe cei nevinovaţi, căzuţi victima persecutorilor. Prin miracol ceresc, Genoveva, părăsită în pădure, reuşeşte să trăiască aici şi să-şi crească feciorul.

Repovestită de Sadoveanu, legenda continuă să fie o ilustrare a atotputerniciei divine, care-i salvează pe cei slabi şi fără apărare. Dar se produce şi o accentuată defazare în sens realist. O mulţime de fapte vin să ne a-rate pe ce cale au reuşit să supravieţuiască mama şi copilul abandonaţi în sălbăticie.
Golo, câinele, vânează iepuri şi-i aduce Genovevei. Ea înjgheabă din blănile lor hainele călduroase care le permit năpăstuiţilor să reziste frigului iernii. Urmărind ciripitul unor păsărele, descoperă nişte fructe dulci răcoritoare, ciugulite de ele şi bune pentru potolirea setei. O cerboaică furnizează pruncului laptele necesar etc.
Toate aceste întâmplări fericite sunt numite, conform legendei, expresii ale milei lui D-zeu.
Dar, cu o admirabilă cunoştinţă a vieţii naturii, Sadoveanu găseşte mereu explicaţii perfect credibile fiecărui miracol, transpunând în termenii verosimilităţii legenda sacră.
Cerboaică si-a pierdut puiul şi nevoia de a-şi uşura ugerele o îndreaptă spre peştera unde-l alăpta altădată. Lup Ciung a fost alungat din haită pentru lenea lui şi gustul de a urma exemplul clinilor, ataşându-se oamenilor. E un fel de dizident, fapt care explică dispoziţia lui la domesticire. Când însă Benoni vrea să-1 prezinte tatălui său, lupul nu mai vine la chemare ca înainte, suspectând prin instinct mulţimea vânătorilor.
Câinele Golo e invincibil, fiindcă are o ragilă de fier în jurul gâtului.
Miracolul a fost făcut posibil; legenda sacră a luat forma romanului realist, unde Genoveva de Brabant închipuie un Robinson feminin, adaptat vieţii în pădure.
Când istorisirea atinge planul relaţiilor sociale, luciditatea observaţiei creste simţitor şi naratorul îşi ia o apreciabilă distanţă ironică de imaginea idilică a orânduirii feudale în legendele Evului Mediu.
Auzind amabila invitaţie de a fi oaspeţii ducelui Valentin, care-şi mărita fiica, primul gând al cinstiţilor negustori este cum să o şteargă mai repede, îndată ce vor rămâne singuri. Avizaţi, ei îşi reprezintă astfel desfăşurarea petrecerii domneşti. Vor mânca, bea şi dănţui cu o Brăbăntoaică, iar, între timp, un meşter din partea locului le va otrăvi câinii, ca oamenii ducelui să poată sparge şi prăda liniştiţi carele lor rămase fără *pază.*
Povestitorul explică, zâmbind subţire, prudenţa negustorilor : „Cărăuşia era, în acele timpuri, îndeletnicire primejdioasă. De multe ori ieşeau hoţi la drumuri ; şi mai adesea, stăpânii de cetăţi, cavalerii nobili, aveau obiceiul să vămuiască, mascaţi, pe oamenii paşnici, trecătorii cu mărfuri la iarmaroace. Câteodată se întâmpla ca obrăzarul cel negru să acopere o faţă bisericească. Subt zale se zărea o sfântă cruce cu chipul Mântuitorului răstignit. Nu era de mirare ca, printre atâţia călugări şi stareţi, cu frica lui Dumnezeu şi plini de pocăinţă, să se găsească şi oameni cu sânge iute, care înţelegeau să agonisească pentru biserică cu sabia".
Pregătirea de plecare în cruciadă este istorisită în acelaşi stil ironic care strecoară dubii privitor la mobilul strict religios al acţiunii cavalerilor : „Toate bunătăţile fură grămădite pe masă şi oaspeţii binevoiră a gusta şi a servi cu propriile lor mâini, ştergându-şi din când în când de coapse degetele îngrăşate de sosuri. Mâncare multă şi băutură şi mai multă ; asta era legea culinară a celor care plecau să-si puie viaţa pentru Hristos. Căci în ţările străine pe care aveau a le călca poate găseau sărăcie, ori poate găseau ostilitate şi erau siliţi, ca să poată frige un bou, să spânzure întâi pe stăpânul lui. Cu răcnete en-tuziaste înălţau cupe, închinau pentru nobilele gazde şi le deşertau dând tare capul pe spate. Le umpleau iar şi le închinau pentru toţi Domnii şi prietenii, şi pentru împăratul creştin, şi pentru Sfântul Papă de la Roma şi pentru Damele cărora le păstrau eternă

credință şi iubire. S-ar fi putut spune că această petrecere aleasă avea acelaşi accent ca petrecerea unor oameni de rând care mâncau grozav şi beau enorm, dacă n-ar trebui să avem în vedere întâi nobilul sânge care curgea în vinele iluştrilor oaspeți şi al doilea scopul cu totul dezinteresat care-i mâna spre jertfă. E adevărat că unii din vrednicii nobili scontau o plată în viața viitoare şi petreceri identice în grădinile paradisului; însă o atare tranzacție nu poate fi pusă înaintea avântului lor firesc şi neînduplecat pentru credință. Un adevărat nobil ştie, fără condiție, să moară şi să ucidă pentru Christ".

Arta sadoveniană, a defazării surâzătoare, îşi aflã expresia cea mai înaltă în *Divanul persian.* Vechea poveste este reistorisită într-un grai saturat de înțelepciune, până acolo încât el capătă sclipirea formulărilor gnomice, împăratul, filozofii ca şi cel care ne relatează faptele vorbesc aproape numai în zicale ; întreaga narațiune este o înlănțuire dibace de pilde menite să conducă la o învățătură supremă : toate bunurile lumii, sunt înşelări ; ele se cuvin părăsite fără părere de rău pentru căutarea de-săvârşirii sufletului prin viață ascetică, închinată meditației, răsfrânte asupra sinelui, autocunoaşterii, singura şi adevărata fericire.

Sub nenumăratele parimii care o îmbracă asemenea unor străvezii văluri orientale, povestea ascunde un arhetip. E suprema încercare prin care trebuie să treacă orice inițiat: proba tăcerii.

Sindipa îl pune pe Ferid să jure că nu va scoate şapte zile nici un cuvânt, chiar dacă i-ar fi amenințată viața ; feciorul de împărat face legământul în altarul lui Isis ; când ridică ochii vede „pe idoliță", „zâmbindu-i cu arătătorul mâinii stingi pe buze — îndemn la tăcere".

Ferid rămâne mut o săptămână încheiată, riscând, în fiecare zi ca Hurda, gâdele, să-i taie capul; nu deschide gura nici când e în primejdie viața părintelui său spiritual, filozoful Sindipa. Această putere de reținere, supremă înțelepciune, triumfă până la urmă.

Mit spiritualist indian, *Sindipa* — aşa cum s-a transmis prin cărțile populare, s-a adaptat şi apologiei creştine a vieții monastice.

Farmecul ironic al defazării îl dă pitorescul întâmplărilor istorisite în divanul filozoficesc. Poveşti cu negustori bogați, neveste prefăcute, slujnice întrepide, hoți fără pereche, dregători corupți, o întreagă lume lacomă de plăceri se agită înaintea noastră urmărindu-şi diversele țeluri şi ilustrând mereu viclenia femeii şi natura părelnică a cunoştințelor noastre.

Învățătura anahoretică (budistă ca şi creştină) a deşertăciunii tuturor temeiurilor vieții lumeşti apare scoasă din mici întâmplări cu o puternică motivație realistă, un adevărat decameron oriental.

Defazată, în sensul experienței sceptice comune, e însăşi ordinea împărăției acesteia fabuloase persane, ale cărei treburi revin înțelepților. Viața coconului domnesc e mereu în cumpănă, după cum, Şatun izbuteşte să-1 recâştige de partea ei pe Şah. înțelepții îi salvează de fiecare dată prințului capul amânând osânda cumplită prin semănarea î*ndoielii î*n sufletul împăratului.

Un divan de filosofi care despică firu-n patru şi, alături, sabia ascuțită a călăului, gata să scurteze pe oricine ; o întrecere de ascuțimi ale minții în slujba adevărului şi dreptății, dar, mai presus ca ea, decizii supuse hatârului unui monarh absolut, cu humori schimbătoare şi uşor influențabil prin farmece femeieşti ; iată destule motive de melancolie...

Limbajul paremiologic întăreşte scepticismul viziunii asupra lumii, proverbele fiind roadele experienței şi corijării de către ea a comportărilor ideale.

„Bine este să nu, se joace gătejele cu focul". „La vorba blinda iese chiar şi şarpele din pământ". „Cine vrea să aibă pâine pe masă, trebuie să doarmă puţin". „Câteodată dreptatea se acoperă de minciună". „Bine î-a priit să fie înţelept ; mai puţin bine, să fie sărac". „Omul sub destin, ca rima sub pietre". „Degeaba dai săpun harapului şi sfat curtenilor". „Dacă împăratul ridică sabia, ce poate face filozoful ?" — sunt toate concluzii pline de adâncul scepticism al activităţii omeneşti practice, supuse legilor realului.

Defazarea obţinută prin distanţare ironică permite şi o observaţie finală asupra modernităţii operei lui Sadoveanu.

Northrop Frye arată că literatura, în evoluţia ei milenară, este străbătută de un dublu curent, descendent şi ascendent, pe parcursul ciclurilor culturale. Putem astfel distinge o coborâre de la „mimesis-ul superior" la cel „inferior" ; omenirea a gustat întâi istorisirile sacre, adică miturile, apoi legendele şi basmele, ulterior tragediile şi epopeile, iar mai târziu, naraţiunile realiste, romanele si, după ele, scrierile comico-satirice, parcurgând astfel de sus în jos scara lui Aristotel.

Criticul englez face o remarcă foarte subtilă în legătură cu ultima treaptă, atunci când discută *modalitatea ironică.* Ea restabileşte o legătură secretă cu formele „mimesis-ului superior". Se relevă de pildă a fi o rudă apropiată a tragediei, fiindcă scoate mai bine în relief caracterul arbitrar al situaţiei pe care aceasta e construită, se-parând *inevitabilul* şi *ne justificabilul.* Tot aşa modalitatea ironică evocă *romanescul* (epopeea, legenda, basmul), constituind o aplicare a mitologiei la un conţinut realist necorespunzător.

În lumina unor atari raporturi, Northrop Frye vede clarificându-se puţin o caracteristică dintre cele mai deconcertante, a literaturii moderne : „Ironia care-i este atât de proprie — scrie criticul — provine din curentul realist ; ea se sprijină pe observarea rece a realului. Dar ea se orientează în acelaşi timp către o dimensiune mitică".

Astfel zis, după ce a parcurs până jos scara lui Aristotel, literatura modernă are o tendinţă marcată de a o urca îndărăt. O face însă sub o formă ironică, vegheată de „mitul iernii". Reînvie tragedia ; într-o variantă despuiată de măreţie, rezumată la eşecul fără explicaţie. Un exemplu, ilustru, sunt romanele lui Franz Kafka : *Procesul* şi *Castelul.*

Literatura modernă resuscită epopeea şi legenda, dar parodiindu-le. Ce este altceva faimosul *Ulysses* al lui James Joyce ?

„Mitul iernii", propriu *modalităţii ironice,* stă sub semnul reflexivităţii melancolice.

Numeroşi autori moderni — ne atrage atenţia Northrop Frye — tind iar spre mit, revin la formele arhetipale, într-o manieră ironică însă, cu distanţarea intelectuală superioară şi dezabuzată a lui Prospero. Numeroase exemple ne răsar imediat în minte. Să pomenim doar câteva din numele cele mai glorioase : Thomas Mann (Doctor *Faustus),* Virginia Woolf *(Orlando),* Herman Broch (Moartea *lui Virgil,* Ernst Jiinger *(Pe falezele de marmoră),* William Faulkner *(Parabolă),* Malcolm Lowry (Sub *Vulcan),* Bulgakov *(Maestrul şi Margareta),* Herman Hesse *(Jocul cu mărgele de sticlă).*

În perspectiva aceasta, a realismului cu corespondenţe mitice, la care ne trimite, glumind cu o înţelepciune surâzătoare, sceptică, franciană, Mihail Sadoveanu se vădeşte a fi un autor foarte modern. Iar cărţi ale sale, ca *Divanul Persian, î*n ciuda inspiraţiei lor străvechi, sunt — aşa cum a arătat N. Manolescu pe o altă cale — opere de o triumfătoare tinereţe.

<Titlu> TIMPUL INTERIOR AL LUI REBREANU

Tentația de a încerca să-1 interpretez pe Rebreanu dintr-o perspectivă critică a „profunzimilor" am, resimțit-o citind studiile lui Georges Poulet asupra „timpului! omenesc" *(Etudes sur le* temps *humain), î*ncântat dar şi nedumerit, cu cit lectura înainta. Observam astfel că autorii comentați strălucit de el erau în mare măsură moralişti (Montaigne, Fontenelle, Vauvenagues, Chamfort, Saint-Cyran, Fenelon, Amiel) sau gânditori iluştri ca Descartes, Pascal, Diderot, Rousseau, Michelet, Sartre. Alții practicaseră o literatură de analiză cu pronunțate preocupări reflexive (Meme de la Fayette, Benjamin Constant, Marcel Proust, Georges Bernanos, Julien Green). în sfârşit, o a treia categorie era alcătuită de poeți : Sceve, La-martine, Vigny, Hugo, Musset, Gautier, Guerin, Whitmann, Mallarme, Valery, Chiar, Supervielle, Eluard, Perse, Re-verdy, Ungaretti. La toți aceştia se găseau uşor, bineînțeles, copioase considerații asupra timpului exprimate direct. Existența, înscrisă neapărat într-o durată, constituie o temă frecventă de meditație pentru spiritele cu înclinații filosofice. Analiştii sunt împinşi să vorbească de aşa ceva, explicând procesele sufleteşti prin care trec eroii lor. Foarte mulți poeți, încă de la Horațiu, au dat o expresie lirică sentimentului scurgerii timpului şi nu e, deci, greu să-i surprinzi pe Lamartine, Hugo, Mallarme, Valery sau Perse, împărtăşindu-ni-1 adesea. Poulet avea la dispoziție în asemenea cazuri suficiente mărturii nemijlocite ca să-şi, poată, începând cu ele, construi edificiul critic şi a ilustra diferitele moduri omeneşti de a trăi timpul şi a-1 conscientiza.

Cum va proceda, însă, acolo, unde această materie confesivă bogată îi lipseşte ?

Am constatat surprins că la autorii de teatru (Moliere, Corneille, Racine, Marivaux) nu ezita să le atribuie cuvintele şi gândurile personajelor create de ei, ceea ce îşi lua libertatea să facă şi cu romancieri „obiectivi" ca Stendhal, Balzac, Fiaubert sau Bernanos.

Procedeul naşte semne de întrebare, pentru că, bunăoară, strigătul Clyternnestrei : „Barbares, arretez : C'est le pur sang du Dieu qui lance la tonnerre" *(Iphigenie,* acte V, scene IV) are o motivație psihologică foarte specială şi precisă, îl scoate o mamă căreia grecii vor să-i sacrifice fiica, prin urmare e abuziv a deduce din el frica autorului (Racine) ca nu cumva divinul să (sufere o maculare în raporturile sale cu umanul. „Ne aflăm aici — scrie Poulet — în prezența uneia dintre terorile cele mai indefinisabile şi cele mai profunde care se află în străfundul tuturor religiilor ; teama că în contactul între divin şi uman, care este religia însăşi, poate interveni ceva primejdios nu numai pentru creaturi, dar chiar şi pentru divinitate ; teama ca nu cumva astfel intangibilul să devină tangibil, clarul să devină obscur şi puritatea murdărie".

Până la un punct, totuşi, procedeul are o justificare. Distincțiile pe care le-a stabilit cu finețe poetica modernă permit să identificăm punctul unde generalitatea, elevația speculativă şi forma aforistică ne arată că autorul vorbeşte prin gura personajului. Vocea romancierilor auctoriali, ca Balzac sau Stendhal, mai ales, se lasă distinsă cu o claritate superioară.

Cum s-ar descurca însă Poulet în cazul prozatorilor care împing obiectivarea până la o aproape totală ‚4m~ personalizare" ? Ce ar face cu un Rebreanu, de pildă ? Iată motivul care m-a ispitit să verific eficiența unui asemenea demers critic, dându-i drept obiect pe autorul *Răscoalei.* Confruntarea cu o dificultate maximă ar fi — am socotit — o dovadă de fecunditate. Dar m-a îmboldit, ca să fiu sincer, şi altceva :

Dacă Rebreanu înregistrează azi o scădere de simpatie din partea unor *1 critici — şi poate chiar în rândul cititorilor —- este pentru că realismul său consecvent (aşa se crede) explorează doar natura strict sensibilă a lumii, rămânând opac la orice scapă simţurilor noastre. I-ar lipsi dimensiunea perceptibilă ochiului minţii, sau, altfel zis, universul său, prea strivit de un determinism crâncen, nu' lasă destul loc imaginaţiei. Trimiţând fără echivoc la o realitate comună, familiară, literatura lui ar reduce considerabil şansele unor lecturi productive, amatoare de speculaţie, în epoca noastră, când gustul pentru ele face ravagii, aceasta e o obiecţie extrem de gravă, întrucât riscă să-1 relege pe Rebreanu în rândurile autorilor fără „priză" actuală, „depăşiţi", „nemoderni".

Cum cred exact contrariul, mi s-a părut foarte utilă în momentul de faţă orice demonstraţie convingătoare a „profunzimii" lui Rebreanu. Intuiţia aceasta a avut-o de mult Lucian Raicu, şi monografia sa, închinată romancierului, dovedeşte cu prisosinţă o atare preocupare. Mai recent, şi N. Balotă şi-a îndreptat atenţia, cu o identică ţintă, către „vocaţia tragică" a lui Rebreanu.

Dacă lucrurile stau aşa, oare „profunzimea" scriitorului n-ar avea şanse să dobândească o evidenţă sporită într-o interpretare care vizează tocmai astfel de zone ale existenţei şi travaliului creator ?

Esenţial pentru Poulet este de a pătrunde în intimitatea unei gândiri şi aceasta nu, se poate realiza decât printr-o *identificare.* El îi dă integral dreptate lui Proust când spune : A citi înseamnă „a încerca să recreezi în tine însuşi ceea ce a simţit un maestru".

Dar cum ajungem, să ne lăsăm stăpâniţi de o gândire străină şi să fim siguri că am înfrânt rezistenţa spiritului nostru la o atare acaparare, făcându-1 absolut permeabil ? Desigur, printr-o mişcare sufletească participativă, care e, în ultimă instanţă, însuşi efectul farmecului lecturii. Numai acolo unde el funcţionează cu adevărat ne simţim integral captaţi, altfel se instaurează o distanţă netă între noi şi text. Avem însă oare certitudinea că, practicând identificarea reclamată de Proust, ajungem efectiv în intimitatea profundă a gândirii pe care ne-o însuşim ?

Poulet evită cu o mare supleţe intelectuală să emită orice regulă precisă de urmat în acest domeniu gingaş. Autorul *Studiilor asupra timpului omenesc (Etudes sur le temps humain)* distinge — *e* adevărat — în mişcarea „cogito-ului pe care şi-l însuşeşte, un „point de depart", un „instant de passage", o „distance interieure" şi chiar „une mesure de l'instant". Dar Poulet fuge mereu de o tratare sistematică a problemei abordate, refuză a ne recomanda *o metodă* a cercetării ei. Unde vrea criticul să ajungă o aflăm, totuşi, mai limpede : spaţiul, „profunzimii" s-ar afla dincolo de orice operă distinctă, în ceva care le este comun acestora, *preexistând* naşterii lor şi alcătuind o a-nume imagistică obsedantă. Poulet este aici de acord cu afirmaţia lui Bachelard că „orice realitate tematică importantă este legată de o experienţă originară". Dar, spre deosebire de psihanalişti, ea presupune — conform convingerii sale — ivirea conştiinţei şi nu o stare care i-ar fi anterioară.

„Naşterea noastră veritabilă — socoteşte Poulet — are loc abia în clipa când luăm act de noi înşine *1 şi eul nostru începe, concomitent, să se situeze într-o ambianţă alcătuită de timp, spaţiu, număr şi relaţie cu lumea înconjurătoare. Ca să ne putem umple cu imagini, trebuie să posedăm mai întâi un aparat mental care să ne slujească pentru a le forma şi un spaţiu spiritual care să ne slujească pentru a le instala. Oricine îşi face din primul moment o idee a sa despre timp, spaţiu, cauză, număr etc. (...) Contrariu cu ceea ce credea Kant, nimic mai puţin general în om decât activităţile lui categoriale. Timpul, spaţiul, cauza,

numărul, nu sunt pentru el numai o condiție inițială a gândirii sale, sunt primele teme pe care această gândire şi le dă.
În interiorul primului moment de conştiință se află condensate deja, în stare virtuală, subiectele care o vor stăpâni, o vor obseda *(Trois essais de mythologie romantique).*
Dacă vrem să pătrundem în intimitatea unei gândiri, să-i cunoaştem stratul profund, trebuie, aşadar, să o surprindem punându-şi o serie de chestiuni particularizate prin faptul că pot fi formulate doar la persoana I-a : Ce sunt ? Unde sunt ? Când sunt ? Pe cine iubesc ? Aici, nu răspunsul propriu-zis interesează — arată Poulet —, ci „inflexiunea însăşi, inflexiunea proprie dată întrebărilor de cei care şi le-au pus întâia oară".
Unde să descoperim însă o asemenea interogație în scrisul lui Rebreanu, parcă străin cu totul de ea, după câte ne-am obişnuit, până acum, să credem ?
Informația istorico-literară, pe care n-o dispreţuieşte, ca auxiliar, nici Poulet, s-ar putea să fie aici binevenită şi să îngăduie o mică stratagemă utilă.
Ştim astfel un lucru curios : Rebreanu este autorul a trei capodopere, recunoscute ca atare de aproape întreaga opinie critică : *Ion, Pădurea spânzuraților* şi *Răscoala;* preferințele lui însă nu mergeau către nici una dintre ele, ci se opreau asupra unui roman inferior lor : ...„mie, din tot ce am scris până acum — declară Rebreanu — *Adam şi Eva* mi-e cartea cea mai dragă. Poate că într-însa e mai multă speranță, dacă nu chiar o mângâiere, pentru că într-însa viața omului e deasupra începutului şi sfârşitului pământesc, în sfârşit, pentru că *Adam şi Eva e* cartea iluziilor eterne". (Mărturisiri. Amalgam).
Avem, deci, dreptul să presupunem că, indiferent de rezultate, romancierul si-a destăinuit aici, aşa cum nu o făcuse nicăieri altundeva, intimitatea gândirii sale. *Adam şi Eva* — băgăm imediat de seamă — este o carte care exprimă practic nişte reflecții deghizate asupra timpului şi existenței omeneşti, fiindcă are ca temă, *metempsihoză.*
Eroul romanului, profesorul universitar de filosofic, Toma Novac, cade victimă unei crime pasionale ; iubeşte o femeie, şi soțul ei gelos îl împuşcă, în agonie, la spital, retrăieşte fulgerător o serie de existențe anterioare, ca păstor indian, monarh egiptean, scrib astro-babilonian, patrician roman, călugăr german medieval şi medic francez în anii revoluției, toate încheiate tragic printr-o moarte violentă care vine să pună capăt unei dragoste pătimaşe neîmplinite. Toma are astfel confirmarea credinței bătrânului profesor Tudor Aleman, cunoscut într-o familie a-mică. Eroul ascultase neîncrezător teoria acestuia, după care sufletul omenesc străbate şapte vieți în căutarea complementului său de sex opus, spre a-si regăsi integritatea originară pierdută. Acum are prilejul să verifice faptul pe propria-i piele, în ultima clipă, lumina intensă din privirile lui Novac aduce dovada că împlinirea fericită s-a produs şi sufletul pribeag şi-a redobândit eternitatea, aşa cum susținuse Aleman, sosit la căpătâiul muribundului, spre a constata experimental confirmarea lucrului pe care îl susținuse.
Rebreanu explică geneza romanului său printr-o în-tâmplare stranie, trăită în septembrie 1918, la Iaşi.: „Pe strada Lăpuşneanu, pe o răpăială de ploaie, ani întâlnit o femeie cu umbrelă. Din depărtare m-au uimit ochii ei verzi, mari parcă speriați, care mă priveau cu o mirare ce simțeam că trebuie să fie şi în ochii mei. Femeia mi se părea cunoscută, deşi îmi dădeam perfect seama că n-am mai văzut-o niciodată. Din toată înfățişarea ei, în-țelegeam că şi ea avea aceeaşi impresie. Am trecut, privindu-ne cu bucurie şi curiozitate, ca şi când ne-am fi revăzut după o vreme îndelungată. Nu ne-am oprit însă, deşi am dorit-o amândoi. Umbrela îi alunecase într-o parte. Din figura ei totuşi ii-am reținut decât ochii şi mai mult privirea. După ce am. trecut câțiva paşi, mi-a părut -rău că nu m-am oprit şi

am întors capul. Făcuse şi ea aceiaşi mişcare, îndemnată desigur de acelaşi imbold. Pe urmă a dispărut pentru totdeauna. *Aceasta* este scena. Era primul caz pentru mine de acel «deja vu» despre care vorbesc teozofii şi toți adepții mistici ai reincarnării. Mă simțeam fericit şi mişcat. Până ce am ajuns acasă, în str. Păcurari, am şi botezat-o pe necunoscuta mea cu un nume romanțios, iar din întâlnirea cu ea am turnat repede o nuvelă cu o reîncarnare cam ciudată, fiindcă întrebuințam o viziune avută cu mulți ani înainte, tocmai prin clasa a cincia de liceu, adică în vârsta critică a primelor efuziuni lirice" (Conferința — răspuns la ancheta Institutului de literatură, 1932.)

Infatigabilul N. Gheran a descoperit şi această încercare a scriitorului, probabil schița *Mârza* (Ms. 2535, f. 30 şi 31, Opere, 6). Viziunea de care aminteşte Rebreanu, ar fi avut-o la 14 ani, într-o criză de friguri *(Mărturisiri).* Nu cu mult înainte suferise o cruntă decepție sentimentală. Licean, la Bistrița, se amorezase nebuneşte de ingenua unei trupe maghiare care dăduse câteva spectacole în localitate. Făurea tot felul de visuri, în ceea ce o privea, o urmărea pe stradă după ce părăsea teatrul şi pornea spre casă. Duşul rece survenise când, luându-şi inima în dinți, şi bătând la uşa ei, îl întâmpinase un locotenent mustăcios cu tunica descheiată.

Viziunea din timpul febrei era foarte puțin realistă. Adolescentul se afla în parcul unui castel, îmbrățişând „o fată superbă" îmbrăcată „ca în piesele istorice". Lucrurile luau însă o turnură nefericită. Apărea tatăl fetei, „un conte furios" care, strigându-i : „Nemernicule, ai îndrăznit să pângăreşti pe fiica mea ! Acum trebuie să mori ! — îl azvârlea câinilor săi de vânătoare ca să-1 sfâşie."

Schița *Mârza* debuta cu senzația de „deja vu" : — „Cine a fost ? Cine ? Cine ? Vrui să mă iau după ea în vălmăşagul Căii Victoriei. De-abia am. zărit-o şi totuşi o simt în suflet, o văd parcă de mii de ori aş fi văzut-o. Poate că am văzut-o... Când ? In altă viață ? Care viață ?"

Toma Novac, întâlnind-o pe Ileana, cunoaşte o tulburare identică : „Zărise o femeie necunoscută la brațul unui bărbat necunoscut. O vedea numai din spate şi totuşi simțea că o cunoaşte. Iuți paşii, trecu dincolo, pe urmele perechii străine (...) Oameni nepăsători îi despărțeau, treceau, se îmbulzeau. Totuşi privirile lor se găsiră. Ochii ei erau verzi, mari, cu o lumină tainică, moale şi învăluitoare ca o îmbrățişare. Sufletul lui se înfiora până în temelii, parcă i s-ar fi lămurit deodată o lume în care până azi a bâjbâit ca orbul fără călăuză. Pe fața ei se ivi o umbră de uimire. Era semnul că în inima ei s-a petrecut aceeaşi revelație".

Senzația de deja *vu î*nsoțeşte îndrăgostirea instantanee :

— „Şi totuşi o cunosc de undeva... Am mai întâlnit-o" — reflectează Toma Novac, după ce Ileana se pierde în mulțime.

Majoritatea episoadelor din *Adam şi Eva* reeditează acelaşi fenomen psihologic, denumit ştiințific „paramneza de reduplicare" (Pierre Janet. *L'Evolution de la memoire* et *de la notion du temps,* 1928 v. şi Ion Vitner : *Semnele romanului,* C. R. Buc., 1971).

Când o surprinde pe Navamalika, scăldându-se, lui Ma-havira i se pare că vede „o ceată de fecioare cereşti cum le visase el altădată în poiana sfântă".

Apariția lui Isit la masa faraonului îl săgetează în inimă pe Unamonu. Numele ei, auzit pentru întâia oară, îi umblă prin minte, „într-un vârtej sălbatec, parcă ar *ii* căutat urmele unei amintiri ascunse undeva în tainițele sufletului". „O cunosc pe Isit... De unde o cunosc ?" — se întrebă cutremurat Unamonu. (Isit).

Novicele Hans, devenit călugărul Adeodatus, trăieşte ceva asemănător, privind o icoană a Maicii Domnului : „Zugrăveala stângace arăta un cap frumos de femeie, cu ochi mari, cu privirea blinda şi plină de mistere. Şi ochii ei îl urmăreau necontenit, oriunde se mişca în chilie, parcă s-ar î*i î*ntors după el chemători şi mângâietori. Privirea lor cunoscută, parcă ar fi întâlnit-o de mult (Măria).
Atunci când Gaston Duhem o aude strigată în fața tribunalului poporului pe Yvonne Collignon, numele i se agață în minte „ca o verigă într-un cârlig potrivit de mult. Cunoştea numele, deşi era sigur că nu 1-a auzit niciodată, îşi răscolea amintirile cu o stăruință care-1 chinuia" (Yvonne).
Din viziunea pe care o avusese romancierul în anii de liceu, persistă şi ferocitatea sfârşitului acestor întâlniri. Dacă în Mârza îndrăgostitul pierise sfâşiat de câini, Mahavira suferă supliciul jupuirii, o săgeată îi străpunge gâtul lui Unamonu, pe Gungunum, călăul îl decapitează, strivindu-i obrazul cu sandala, Axius îşi taie vinele, Adeodatus se autotorturează până la epuizarea fizică integrală, Gaston Duhem e ghilotinat, iar Toma Novac moare împuşcat.
Un amănunt ne poate încuraja să urmăm acest drum : Poulet însuşi ia ca „punct de plecare" amintirea vagă a unei alte vieți, trăite cândva mult înainte, în studiul : *Nerval, Gautier et la Blonde aux yeux noirs.* (Trois essais de mythologie romantique).
În plus, vorbind tot de geneza romanului Adara şi *Eva,* Rebreanu face următoarea mărturisire, semnificativă : „Se zice că omul numai când îmbătrâneşte începe să-si pună întrebări asupra începutului şi sfârsitului. Dacă e aşa, eu am început să îmbătrânesc foarte de timpuriu, a-proape de vremea când am avut viziunea pe care v-am povestit-o. De unde venim şi unde mergem ? Ce-a fost înainte de naşterea mea şi ce va fi după ce voi muri ? Pentru ce sunt toate aşa cum sunt ? Iată întrebări pe care mi le-am pus întotdeauna, la care am căutat totdeauna răspunsuri în. mine însumi şi afară, în cărți. Fireşte, răspunsurile nu le găseşti niciodată, cel puțin nu atât de mulțumitoare, încât să-ți servească drept merinde pentru viața de aici şi de dincolo".
Confesiunea ni-l prezintă pe atât de închisul în sine Rebreanu, punându-şi tocmai întrebările care — aşa cum susține Poulet — preced travaliul imaginației.
în sfârsit, rotnancierul arată că nu a respectat întocmai doctrina metempsihozei, deşi s-a documentat a-bundent asupra ei. Printre cărțile consultate de Rebreanu în mod cert se numără : *Salambo* (Flaubert), *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii Faraonului Tlă* (Eminescu), *Le roman de la momie* (Th. Gautier), *Tragedia omului* (Imre Madach), *Pelerinul Kamanita* (Karel Gjellerup), *Rătăcitor printre stele* (Jack London), *Halima, Sakuntala, Ramayana.* De asemeni, autorul a căutat informații în numeroase lexicoane şi lucrări de specialitate.
...„Teoria teozofică oficială — precizează însă Rebreanu — nu-ți îngăduie mărginirile pe care le are o operă de artă. Teozofia tinde să devină o religie şi chiar este pentru o mulțime de oameni. Romanul are nevoie de un conflict care să canalizeze interesul. Şi atunci încet-încet *mi-am făcut eu singur o teorie potrivită cerințelor romanului închipuit"* (s.n.).
E vorba, aşadar, implicit aici de o opinie personală a-supra vieții noastre privită sub raportul scurgerii timpului şi — putem spera — a f i găsit astfel o cale către intimitatea gândirii lui Rebreanu.
Primul lucru care pare să-1 fi obsedat pe romancier e ideea de ciclicitate a existenței. „Paramneza de duplicare" dă sentimentul *retrăirii* anumitor momente. Viața ar cunoaşte

aşadar o stranie *repetiţie, î*ntorcându-se la împrejurări şi evenimente petrecute cândva de mult în trecut, chiar dacă aceasta e numai o impresie, conform explicaţiei ştiinţifice a faptului. După teoria metempsihozei, sufletul fiind supus mai multor reîncarnări, o revenire are efectiv loc, indiferent de felul cum s-ar desfăşura fiecare nouă existenţă.

Dacă e vorba, însă, şi de recompunerea unităţii primordiale, *Athman,* alterată prin divizare (principiu al vieţii fenomenale, .presupunând neapărat bisexualtatea şi căderea din eternitate în *durată),* reîntâlnirea perechii care se caută sub diverse reîncarnări implică o şi mai pronunţată repetiţie. Cel puţin aşa se petrec lucrurile la Rebreanu, unde dincolo de învelişul teozofic, esenţială rămâne *ciclicitatea:*

— „De ce tocmai şapte (cifra succesivelor reîncarnări n. n.), domnule Atenian ?...' De ce numărul sfânt ?'" — întreabă Toma (necredinciosul).

Aleman înlătură însă această posibilă obiecţie, abandonând repede amănuntul ritualistic.

— „Crezi că numărul are o importanţă atât de mare ?, "răspunde bătrânul neclintit. Eu cred că şapte, fiindcă şapte e un număr considerat sfânt în toate timpurile, la toate popoarele şi în toate ocaziile... D-tale nu-ţi ajunge explicaţia asta ? Nu te obligă nimeni să o primeşti. Adoptă orice număr vrei ! Nu numărul, principiul e totul!".

Romanul lui Rebreanu conţine destule neclarităţi din punctul de vedere al teoriei metempsihozei propriu-zise. Dacă numai într-a şaptea existenţă bărbatul întâlneşte femeia care întrupează perechea lui sufletească, aşa cum susţine Aleman, pe ce se bazează senzaţia acelui *deja vu î*n cazurile anterioare ? Poate că, până la episodul *Ileana, î*ntâlnirile precedente interzic unirea partenerilor, unul din ei, când nu chiar amândoi, pierind înainte de a o realiza. Aşa s-ar explica nevoia altei reîncarnări, în episodul final conjuncţia izbuteşte, dar e greu de înţeles cum are loc atunci restabilirea unităţii sufleteşti iniţiale, câtă vreme complementul feminin al lui Toma, Novac nu moare şi rămâne sortit, deci, să continue periplul existenţelor succesive?

Rebreanu trece uşor peste astfel de întrebări, tocmai fiindcă îl preocupă să pună în evidenţă cu precădere, *ciclicitatea* vieţii, îşi forjează, în consecinţă, o teorie a metempsihozei conformă cu necesităţile lui — după cum spunea. Graţie ei în *Adam şi Eva* acel *deja vu* capătă sentimentul unui *deja vecu.*

O imagine ciclică a timpului îl urmăreşte pe Rebreanu şi în alte scrieri ale sale. Au remarcat-o şi alţi comentatori, ceea ce ne scuteşte să mai stăruim.

E interesant poate să observăm însă cum intervine ea G. Călinescu o surprindea la nivelul speciei unde ar fi motivat tipicitatea vieţii rurale. *Aceasta* (umanitatea), nu insul în existenţa lui individuală, trăieşte repetiţia „calendarului sempitern al satului". Ajunsă fată de măritat, Ghighi, iniţial o copilă zburdalnică, se comportă exact ca Laura/Aşa cum dânsa nu-1 acceptase întâi pe George Pin-tea, pentru că era prea mic de statură si, prin îndeletnicirea preoţească, sub visurile ei (altceva ar fi fost medicinistul Aurel Ungureanu), sora mai mică intră la rându-i în rolul celei mari : Nu vrea să audă nici în ruptul capului de învăţătorul Zăgreanu (timid şi cu o slujbă modestă). Amândouă fetele suferă, plâng, îşi străbat succesiv scurta criză sentimentală, ca să devină apoi soţii devotate, în această nouă ipostază încep să semene tot mai mult cu mama lor.

La fel, Ion repetă într-o bună măsură comportarea lui Vasile Baciu, care neavând pământ, a luat o fată bogată şi urâtă pentru a-1 ridica deasupra nevoilor aducându-i ogoare, casă şi vite. Autorul ne şi spune : „Cum a fost dânsul în tinereţe (tatăl Anei n. n.), aşa e feciorul Glanetaşului azi".

Lucian Raicu descoperă la Rebreanu o ciclicitate mult extinsă. Ea poate fi identificată chiar în construcţia romanelor. *Ion î*ncepe şi sfârşeşte cu descrierea drumului care duce din şosea către satul Pripas, unde s-au desfăşurat faptele narate. Romancierul susţine într-o mărturisire des citată că a urmărit deliberat o construcţie circulară spre a întări iluzia realului, cititorul fiind readus la sfârşit, exact acolo de unde intrase în lumea ficţiunii şi împins astfel a o îngloba propriilor lui amintiri.
Dar tot Rebreanu nota cu alt prilej în jurnalul său : .....eu, niciodată, când m-am aşezat să încep un roman nu am avut materialul organizat ! Am pornit cu un haos în suflet, care urma să se organizeze singur în faţa hârtiei albe". (Vineri 1 ianuarie 1937). Şi câteva luni mai târziu scria acelaşi lucru: „Materialul îl am în minte ca şi *Răscoala* —- un haos care nu se ordonează decât în faţa hârtiei albe". (Miercuri, 7 iulie 1937).
Preferinţa pentru construcţia circulară a intervenit, poate, adeseori, şi dintr-o reprezentare ciclică a cursului vieţii, dincolo de o voinţă tenace, arhitecturală, „faraonică", aşa cum s-a afirmat. *Pădurea spânzuraţilor î*ncepe şi sfârşeşte cu o scenă de execuţie prin ştreang, în *Ciuleandra,* Puiu Faranga îşi ucide soţia, având impresia că ea îi strigă cuvinte insultătoare, auzite numai de el şi pentru aceasta o sugrumă ţipând : „taci, taci, taci". Scena se repetă oarecum în sanatoriu, unde eroul visează că e ocnaş la salinele din Tg. Ocna şi alt deţinut îi spune ceva batjocoritor, înfuriat, vrea să-i sfarme capul cu ciocanul, urlând iar : „taci, taci, taci, taci".
În final, reeditează efectiv gestul asasin iniţial, năpustindu-se acum asupra doctorului Ursu, pe care vrea să-1 strângă ele gât. Cuvintele „taci, taci, taci", răcnite furios revin. Bătrânul Faranga îi spune fiului său, la un moment dat : „Nu te-am adus aici (în sanatoriu n. n.) ca să sfârşeşti acolo unde puteai să începi". Dar tocmai a-ceasta se întâmplă. La originea dragostei eroului pentru Mădălina a stat fascinaţia exercitată asupra lui de un dans popular, *Ciuleandra,* a cărui violenţă reţinută Rebreanu o descrie amănunţit. Când înnebuneşte cu adevărat, la capătul romanului, Puiu porneşte să joace pe obsesiva melodie, într-o exaltare dementă, fără să se mai poată opri.
Primele pagini din *Răscoala* relatează o convorbire la plecarea unui tren, iar ultimele, de asemenea. Capitolele romanului *Jar* poartă numele lunilor anului, *Octombrie,* cea cu care istorisirea debutează, repetându-se în final.
Obsesia construcţiei circulare o regăsim până şi în piesele de teatru : *Cadrilul* o subliniază chiar în titlu, iar *Plicul* o realizează într-o manieră comică a reproducerii actului mituirii, „pe cale oficială".
Dar nu la nivelul acesta impersonal e de căutat o obsesie a ciclicităţii existenţei în sensul pe care i-1 dă ideii Poulet, ci în însăşi desfăşurarea destinelor individuale. Puiu Faranga retrăieşte personal „revenirea" unui moment ele viaţă capital, procesul având aici o semnificaţie mai adâncă. Nu altceva se întâmplă şi cu Ion. De fapt, întreg romanul, aşa cum 1-a conceput Rebreanu, lăsând să vorbească pe rând „glasul pământului" şi „glasul iubirii" e o ilustrare a inevitabilei reîntoarceri. Ion revine la Florica, mânat de o forţă mai tare ca dragostea pentru pământ şi piere din pricina acestei ultime patimi, covârşitoare. La nivelul unei conştiinţe de sine, superioară, timpul ia în experienţa interioară a eroului o formă circulară. După întreg zbuciumul existenţei, sale, el sfârşeşte prin *a* se reîntoarce de unde a plecat.
Personajul, care poate fi considerat cu o maximă îndreptăţire drept port-voce pentru Rebreanu, e fără îndoială Titu Herdelea. Autorul a turnat în el foarte multă materie autobiografică, precum se ştie, şi — până cel puţin la o anumită vârstă — eroul are

numeroase date comune cu creatorul său. Titu joacă un rol decisiv în drama lui Ion ; el precipită hotărârea flăcăului, când acesta stăruie într-o încăpățânare obtuză, fără să descopere însă cum poate să-si realizeze țelul :

„Trebuie să iau pe fata lui Vasile Baciu, domnişorule !" — spune Ion. Titu aruncă o vorbă, necântărind bine ceea ce spune (autorul menționează că „în realitate nu prea înțelegea nici încăpățânarea lui Ion de-a o lua pe Ana şi nici pe a lui Vasile Bacdu de a nu i-o da").

„Dacă nu vrea să ți-o dea de bună voie trebuie să-1 sileşti !", zise Titu, „după un răstimp de gândire, nehotărât puțin, ca şi când ar fi vrut să vază cum i-ar primi Ion vorbele".

Cuvintele acestea constituie o adevărată revelație pentru erou : „I se păru că în minte i s-a deschis deodată o dâră luminoasă, care îi arată lămurit calea" — notează Rebreanu.

„Poți să-1 sileşti ? Ai cum să-1 sileşti ?, întreabă Titu, neînțelegând tăcerea flăcăului.

— „Pot, domnişorule !", izbucneşte Ion, „aspru, cu amenințare în glas".

Fără voia expresă a lui Titu, vorbele sale au declanşat decizia obscură care va pecetlui soarta personajelor principale din carte.

Feciorul învățătoarei Herdelea retrăieşte, într-un fel, momentul către sfârşitul romanului : Ion vine iar să-i ceară sfatul. Acum, însă, îl interesează Florica.

— „Pe cine vrei ? — întreabă Titu.

— Pe Florica — zice Ion, cu o lucire aspră în privire.

— Care-i măritată cu George a Tomii ?

— Aia !

— De, Ioane, se cade că Dumnezeu ți-a dat cu o mână moşia şi ți-a luat cu cealaltă mintea — îi replică Titu. Cât e satul de mare nu găseşti tu decât pe nevasta lui George ?

— „Nu-mi trebuie alta, domnişorule! — scrâşneşte Ion, deodată furios şi cu hotărâre sălbatecă în ochii strălucitori".

Întrebarea veche revine :

— „D-ta ce mă înveți să fac ?"

Titu îl sfătuieşte acum să se astâmpere. Dar îndărătnicia obtuză a lui Ion, sortită să-1 distrugă, îşi dezvăluie puterea inexorabilă, indiferentă la recomandările de cuminţenie.

— „Trebuie, domnişorule, trebuie. — geme dânsul, stăpânindu-si focul, şi — câteva secunde mai târziu scuipă cu scârbă, „bâiguind" : „Lasă că ştiu eu ce-i de făcut".

Ciclicitatea timpului pune aici în lumină un lucru important : în repetiție a intervenit ceva *degradant.* Totul se regăseşte, dar într-o ipostază inferioară, ca şi cum mişcarea circulară ar fi suferit efectul unei entropii.

Când Ion îi cere sfatul pentru a doua oară lui Titu, Florica e măritată. Bărbatul ei o bănuieşte, iar ceea ce doreşte de astă dată eroul presupune un adulter. Inițial, Ion avea o anumită candoare de sălbăticiune, el voia pământurile lui Baciu, dar nu-i trecea prin cap să săvârşească neapărat o ticăloşie spre a le dobândi (sugestia acesteia i-o dă Titu). Mai mult, dacă nu ar fi sedus-o pe Ana — putem presupune — rămânea sărac, dar avea măcar o compensație, a dragostei împlinite.

În momentul de repetiție, iubirea pentru Florica a devenit la Ion o patimă carnală oare nu se lasă stăpânită şi izbucneşte furioasă, neruşinată, împotriva tuturor legiuirilor.

Inițial, avea de ales între avere şi dragoste. Acum îl aşteaptă fie o singurătate mohorâtă, fie sfârşitul crunt către care se îndreaptă până la urmă.

Degradarea e prezentă şi în voiajul care intervine repetitiv la sfârşitul romanului *Răscoala,* dacă ne gândim la ceea ce avusese loc la Amara, ținte călătoriei, unde bătrânul

Iuga a pierit strivit sub călcâiele țăranilor furioşi, Nadina a fost ucisă şi ea, după ce Petre Petre a siluit-o, armata a tras asupra oamenilor, omorându-i cu sutele.
Rogojinaru îi spunea lui Grigore Iuga în discuția din tren de la începutul romanului : „D-voastră nu cunoaşteți țăranul român, dacă vorbiți aşa ! Ori îl cunoaşteți din cărți şi din discursuri şi atunci e mai trist, fiindcă vi-1 închipuiți martir, când în realitate e numai rău, prost şi leneş".
Pe peron, în final, personajul reia aceleaşi reflecții :
— „Nu vă spuneam eu că țăranii sunt ticăloşi ?.,. V-aduceți aminte".
Şi când, enervat, Grigore Iuga îl întrerupe : „Dacă noi nici dintr-o nenorocire ca asta nu învățăm nimic, atunci...", Rogojinaru răspunde imperturbabil : „Adică ce să-nvățăm, cucoane ?... A-i ține mai bine în frâu ori a-d. lăsa să ne măcelărească pe toți cum porniseră ?... Nu, nu, cucoane : Aruncați în foc cărțile cu teorii şi începeți a vedea pe țărani aşa cum sunt şi cum s-au arătat chiar acum!... Lăsați-i să muncească, nu-i obişnuiți să aştepte să le dea statul ce nu sunt în stare să agonisească ei prin muncă !... Să nu credeți că țăranul va fi vreodată mulțumit. Dacă mâine îi dați pământ de pomană, pe urmă bani de pomană... veşnic câte ceva !..."
Ceea ce putea fi inițial doar inconştiență sau cinism sună acum sinistru, marcând distanța enormă parcursă de universul romanului în procesul degradării, la care a fost supus.
Repetiția declinantă a unor momente de viață o trăieşte şi Titu Herdelea. El are o ciocnire cu plutonierul de jandarmi maghiar care-i bate pe țăranii români din Luşca. E repezit, acuzat de instigație şi supus apoi unei anchete.
În *Răscoala, î*l regăsim pe Titu Herdelea, care către sfârşitul romanului, retrăieşte oarecum repetiția ciocnirii sale din *Ion, cu* autoritățile. De astă dată, asistă la schingiuirea țăranilor de către maiorul Tănăsescu. Ca şi întâia oară, nu se poate stăpâni şi intervine revoltat, cerându-i torționarului socoteală. E din nou repezit, acuzat de instigație, amenințat cu arestarea imediată.
Să observăm degradarea survenită în repetiție : Simpla bătaie ia acum forma schingiuirii şi asasinării oamenilor. Călăii lor nu mai sunt străini, ci români ca şi ei.
În Luşca, Titu se ținuse bățos, rezistase încercărilor de intimidare, îl înfruntase pe locotenentul însărcinat cu ancheta „cazului" său. în primul episod, țăranii români ies, până la urmă, câştigați : — „Ei, domnişorule, — spune unul — ne-au zdrobit ei, ne-au chinuit, au dat dreptate saşilor, dar imaşul nostru a rămas şi azi nu mai calcă picior de Păunăşar pe pământul nostru !".
Întâmplarea îi insuflă lui Titu c, mare încredere şi-1 aduce într-o stare de veritabilă exaltare națională: „Aici e nădejdea! — îşi spune el. ..Nici eu, nici Virginia, nici Grofşoru, nici unul nu avem rădăcini adevărate şi nu sân-tem în stare să ne îndârjim şi să suferim... Numai ei ştiu să se jertfească pentru pământ, căci numai ei simt că pământul e temelia".
În al doilea moment, din Răscoala, Titu e redus la tăcere. Ba, mai târziu, în timpul mesei, consimte să se şi împace cu Tănăsescu. Momentul e preludiul carierei de gazetar timorat a lui Titu Herdelea care va ajunge să-şi privească meseria ca pe o simplă slujbă într-un birou, aşa cum ne dă prilejul să constatăm romanul *Gorila.*
Foarte elocventă pentru entropia ivită în ciclicitatea timpului la Rebreanu se arată mai ales Pădurea *spânzuraților.* Aici personajul principal, Apostol Bologa, clin judecător şi supraveghetor al execuției unui ofițer dezertor ajunge în final victima aceleiași proceduri sumare. Declinul existenței, în repetiția momentelor ei, Rebreanu îl sugerează printr-o

serie de insinuări fine, privitoare la sfârşitul nefast către care eroul se îndreaptă. Intervine iarăşi senzația de *deja vu.* Bologa o are, când acțiunea cunoaşte o precipitare şi un ordin îl cheamă la comandamentul diviziei.
Omul care-i adusese hârtia, „i se păru cunoscut, dar nu-şi amintea de unde (...) Bologa se uită întâi la plic, apoi la plutonier (...) gândindu-se unde a mai văzut pe plutonierul acesta cu fața cenuşie".
Peste câteva minute ideea revine : „Apostol nu se putu stăpâni să nu întrebe nervos : „Te-am mai văzut undeva pe d-ta, plutonier !... Unde serveşti, la ce birou ? — La pretura diviziei — răspunse plutonierul *cit. un zâmbet, unt* (s. n.).
-- Da ? mormăi locotenentul, tot nedumerit, fiind sigur că l-a văzut aiurea, undeva şi necăjit că nu-i vine deloc în minte unde anume".
Recunoaşterea e însoțită de o premoniție tulbure a soartei care-1 aşteaptă. Trecând prin *Pădurea spânzuraților,* Bologa „îşi aminti brusc că l-a văzut în Zirin la execuția lui Swoboda".
Degradarea intervenită în momentul retrăit capătă o marcă şi mai apăsată : „Apostol se scutură ca ele un gândac grețos" — notează Rebreanu.
Dar lăsând de o parte aciditatea, fie ea şi supusă entropiei, să analizăm mai îndeaproape ce conştiință a timpului dobândesc eroii scriitorului. Tot romanul Adara *şi Eva* ne oferă „punctul de plecare" potrivit. Urmărind cum se individualizează aici timpul în. conştiința personajelor principale, aşa cum procedează Poulet, descoperim dincolo de ciclicitate ceva important : Senzația acelui *deja vu* coincide cu un moment de trecere a existenței dintr-o stare în alta. Până o vede pe Navamalika, Mahavira duce o viață de tânăr cuminte. Ascultă cu sfințenie poruncile părinților săi, chiar dacă ele îi contrariază dorințele. Renunță astfel la slujirea brahmanilor, cum se simțea împins, revine în sat şi acceptă de soție fata pe care o cumpărase pentru aceasta tatăl său. O face fără plăcere, chiar cu un fel de insatisfacție supusă : „se întrista când află porunca părinților. Trebuia să se supună, căci Kauneva era stăpânul şi tatăl său. Inima lui însă plângea."
Înainte de a o întâlnii pe Isit, Unamonu trăieşte împlântat într-o lume tradițională, ale cărui cutume le respectă cu strictețe. Veghează să se îndeplinească întocmai toate riturile înmormântării părinților săi, gândul să nu fi uitat ceva îl împiedică să doarmă, începe să-şi pregătească şi sie însuşi Casa veşniciei ; se poartă prevenitor cu sora şi soția sa Neferura, având grijă să nu arate vreo agasare față de ambițiile ei cam prosteşti.
Toată existența lui Unamonu ia brusc însă alt sens, agitat, chinuitor, după ce o zăreşte prima oară pe Isit.
Gungunum manifestă o mare indiferență la toate până dă de Hamma. Chiar inițierea erotică, la care îl supune o slujitoare a zeiței Istar, îi lasă un sentiment de maculare. Ascultă şi el de tot ce hotărăsc întâi, tatăl şi, apoi mama sa. Dar o caută mereu pe Hamma în nesfârşitele masacre militare prin care trece, ca un somnambul.
Axius e, la fel, până la descoperirea Serviliei, un nobil roman, înclinat către o viață liniştită şi preocupări intelectuale. De copil „îi plăcea să stea ceasuri întregii pe țărmul mării, cu creta în mână, scriind, citind şi mai cu seamă ascultând cu nesăturată curiozitate glasul pedagogului care-i povestea si-i explica faptele zeilor".
Îşi iubeşte soția şi respectă jurământul de a-i rămâne fidel cit va trăi. Din clipa în care o vede pe Servilia, a-ceasta viață calmă, bucolică, încetează. Axius caută să scape de ispită, întreprinzând lungi voiaje. Nimic însă nu-i mai prieşte şi vraja privirilor Serviliei îl trage acasă. Primul său gând, cum soseşte, e să întrebe de ea.

Şi Gaston Duhem duce o viaţă cuminte, burgheză, până intervine în ea Yvonne. Deşi ne aflăm în plină revoluție, eroul se devotează îngrijirii bolnavilor, nu are ambiţii politice, iar faptul că fusese coleg şi amic cu Robespierre şi-i împărtăşise opiniile iacobine nu-1 determină să-si modifice existenţa. Şi Gaston a devenit soţul Antoinettei mai curând datorită stăruinţelor părinteşti decât dragostei, dar s-a acomodat, ajungând să tolereze până şi catolicismul practicant ca şi regalismul consoartei sale.
Simptomatic pentru ceea ce ne interesează e că la apariţia Yvonnei intră într-o stare de transă, în faţa ghilotinei, îşi aminteşte „că a plecat de acasă fără să vestească pe nimeni şi se întreabă ce va face familia, când va afla vestea morţii. Poate c-au şi aflat şi acuma aleargă să-l scape, ori sunt undeva în mulţime, pe-aici, ascunzându-şi durerea şi neîndrăznind măcar să se apropie ?
Simţi mâna fierbinte a Yvonnei şi imediat *se gândi că tot ce-a fost nu mai are nici o importanţă şi că viaţa lui a început in clipa când a cunoscut-o pe Yvonne"* (s. n.).
Exact acelaşi, sentiment îl încearcă şi Toma Novac, după ce nu reuşeşte, la început, să dea de urma Ilenei. I se pare că existenţa lui a încetat să mai aibă vreun sens : „Era ca un naufragiat care pierde, clipă cu clipă orice speranţă de salvare. Se repezi pe Bulevard, în sus şi în jos, apoi iar pe Calea Victoriei, revenind tot în acelaşi loc, tot mai deznădăjduit. Se învârti acolo până târziu. Ajunse acasă zdrobit. Izbucni în plâns zguduitor. I se păru că şi-a pierdut inima".
În toate aceste cazuri, până la momentul de *deja vii,* insul a trăit parcă fără a avea conştiinţa vieţii sale interioare, autentice. Mai exact zis, s-a aflat într-o stare de lungă amnezie, neştiind cine este cu adevărat. Desfăşurarea existenţei sale a avut loc într-un timp uniform, lent, liniar. Acesta ar fi „punctul de pornire" (după Poulet) ; insul ia act, trăind, de o realitate aşezată temeinic într-o albie a ei străveche, pe care o urmează egal, fără abatere. Apoi, deodată, când i se relevă fiinţa lăuntrică, profundă (sub forma unei atracţii imperioase, copleşitoare), amnezia încetează. Descoperirea *sinelui* coincide cu aceea a *altui timp,* interior, furtunos. Desfăşurarea lui e precipitată, violentă şi sfârşeşte repede prin distrugerea sau prăbuşirea în atrofie morală a insului.
Hotărâtor e aici un moment *de trecere* („instant de passage") cum îl numeşte Poulet.
Am putea spune că intervine o abolire a trecutului. Insului i se pare falsă, ba chiar străină, întreaga existenţă anterioară. E lucrul pe care îl simt toţi avatarii lui Toma Novac şi ajunge să şi-o spună foarte limpede Gas-ton Duhem.
Momentul acesta de trecere are tendinţa să provoace şi pieirea prezentului, accelerând necontenit rostogolirea timpului către un viitor, tras mereu mai aproape, fiindcă singur el oferă şanse împlinirii nădejdilor individului şi exercită asupra lui o acţiune absorbitoare tiranică. Dar o astfel de fugă mereu grăbită înainte micşorează concomitent spaţiul existenţei ulterioare. E o goană spre un viitor fără durată, devorator al vieţii, sortit să se mistuie într-o clipă.
Personajele din Adara şi *Eva,* chiar dacă au, probabil, afinităţi mai mari cu autorul, datorită preferinţei mărturisită de el pentru această carte, acţionează conform unei scheme. O regăsim oare şi în alte romane ale lui Rebreanu ? Surpriza e să descoperim că, mascată de amănuntul realist mai abil distribuit, ea se află şi în ele.
Viaţa lui Ion cunoaşte întâi o desfăşurare monotonă, fără vreo rază de speranţă în vreo schimbare. Puterea imensă a *tradiţiei* asupra lumii, în care ia act de sine iniţial individul, e cunoscută şi au subliniat-o toate comentariile critice.

Când Ion întrevede şansa de a pune mâna pe pământurile lui Vasile Baciu intră într-o stare euforică, nebunească. Nu-şi ia nici măcar nişte prevederi elementare — observă G. Călineseu. Ba constatăm că nu se mulţumeşte cu ceea ce ar putea obţine de bunăvoie din partea tatălui Anei. Ţine ca un posedat să capete tot pământul. Mai mult, la nuntă, când primeşte banii de dar se gândeşte să-si ia doi boi ; îndată însă alungă gândul, socotind că ar putea cumpăra cu suma aceasta încă nişte pământ.
E aici un „moment de tragere?". Am intrat oare cu adevărat în acel timp interior, conştientizat mai adânc, al lui Ion ? Nu pare deloc probabil.
Chiar aşa, posedat, eroul continuă să rămână prin trăirile lui lăuntrice în timpul mediului său social, care ascultă cu prioritate absolută de „glasul pământului".
Poate nepunând atâta pornire aprigă, dar raţionând la fel, mai toţi flăcăii din Pripas ar fi făcut alegerea lui Ion. Aici are dreptate G. Călineseu, când susţine că personajul procedează în actul seducţiei „ca orice tânăr ţăran".
Adevăratul „instant de passage", momentul care aduce realmente trecerea la un timp personal, adică trăit în interioritatea conştiinţei intime, e acela al reîntâlnirii cu Florica, mireasă.
În timpul nunţii, George surprinde deodată, printre meseni, ochii lui Ion, „dârji, aprinşi şi tulburi" si-1 în-spăimântă parcă i-ar fi spus că din ei porneşte o „primejdie".
Romancierul fixează atent ceea ce se întâmplă : George se uită iar spre fostul său rival : „Ion nu-şi lua ochii de]a mireasă, ca şi când i s-ar fi lipit de ea într-o sărutare, atât de pătimaşă că nici o putere din lume să nu-i mai poată despărţi".
Şi Ana observă scena : Amărăciunea o „sugrumă" şi se pomeneşte zicând fără voia ei : „Am să mă omor, Ioane".
Acum eroul a intrat în timpul acela precipitat, absorbitor, devorant, al personajelor din *Adam şi Eva.*
Când puţin mai târziu o opreşte pe Florica în drum şi ea îl întreabă : „Ce vrei, Ionică ?", bărbatul răspunde, cu dinţii strânşi, înfricoşat parcă să nu-i zboare spre dânsa tot sufletul înnebunit de patimă".
La recomandarea lui Titu, să-si caute altă femeie, „scrâşneşte furios", „cu o hotărâre sălbatică în ochii sticlitori".
Acum, de fapt, personajul începe să se comporte ca un om intrat în transă, îi dă târcoale lui George, găsind diverse prilejuri să-i facă vizite acasă. Simptomatic e că patima a pus o asemenea stăpânire asupra sa, că abia se poate ţine să nu sară şi să o ia în braţe pe Florica, faţă de bărbatul ei. întregul univers al cutumelor care-i dictaseră comportarea iniţială si-a pierdut aproape complet puterea de constrângere.
În incursiunea amoroasă finală, Ion e de o imprudenţă fatală.
Se ameţeşte la circiumă, „mai mult de fericire, decât de rachiu", „deşi băuse atâta de speriase pe vădana lui Avrum" — spune autorul. Euforia îl reinstalează într-un timp anterior, fericit, de neîngrădită disponibilitate sentimentală. Toată durata existenţei sale de atunci până a-cum a dispărut în, chip miraculos : „Venind, fluiera vesel ca pe vremea când era holtei, şi se ducea la fete, înainte de-a fi avut vreun gând de însurătoare". Dar există şi ceva în plus : „Sufletul îi era aşa de plin de bucurie, că se stăpânea să nu sară şi să îmbrăţişeze gardurile pe lingă care trecea şi crinii care-1 lătrau ici-colo". Pătrunzând în ograda Floricăi, Iasă poarta deschisă, ca să nu scârţâie când va pleca : „Toate le potrivise cu mare grijă, numai la George nu se gândise, *parcă nici n-ar fi fost pe lume"* (s. n.).

„Momentul de trecere", acaparând conştiinţa eroilor lui Rebreanu printr-o dorinţă copleşitoare, care le proiectează existenţa exclusiv în viitor, face ca atât trecutul cât şi prezentul să dispară integral. De aceea Ion are senzaţia că a redevenit holtei. A uitat complet de căsătoria cu Ana şi nu-si mai aminteşte împrejurările tragice în care a rămas văduv. Din motive identice ignoră situaţia Floricăi, femeie măritată cu un bărbat gelos'. Timpul a fost corijat într-o manieră ideală, fiind vidat cu tot ceea ce, sub raportul evenimentelor trecute, sau datelor prezente, ar ridica obstacole dorinţei. Pentru Ion, George „parcă nici n-ar fi fost pe lume".

Şi mai aproape de modelul eroilor romanului *Adam şi Eva e* Apostol Bologa. Existenţa lui la Parva, până la înrolare, se desfăşoară ternă, fără vreun relief existenţial. Ca Mahavira, ca Gungunum, ca Gaston Duhem, a fost copilul cuminte care asculta totdeauna recomandările părinţilor. Logodna lui cu Marta Domşa, e aranjată de D-na Bologa printr-o convorbire între ea şi tatăl fetei. Pe urmă, Apostol caută mai mult să-si creeze convingerea că e îndrăgostit, decât o resimte în realitate. La regiment, o lungă vreme, uită complet de logodnică şi abia când o atracţie obscură îl împinge către Ilona, chipul Martei îi vine în minte şi hotărăşte să plece neapărat acasă pentru a o revedea. Bologa trăieşte deocamdată, şi erotic sub regimul „datoriei" care traduce supunerea lui faţă de timpul exterior, egal cu sine însuşi, prefigurat dinainte, expresie însăşi a *tradiţiei.*

Interiorizarea aduce aceeaşi intensificare existenţială bruscă, absentă anterior. Apar acum momentele foarte scurte, dar cu o tendinţă marcată spre eternizare, pentru că absorb întreaga viaţă.

Primul îl trăieşte Apostol când are întâia sa criză mistică, în copilărie : „Tocmai în clipa când se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul şi, într-o depărtare nesfârşită şi totuşi atât de aproape ca şi cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nouraşi albi în mijlocul cărora strălucea faţa lui D-zeu ca q lumină de aur, orbitoare, înfricoşătoare şi în acelaşi timp mângâietoare ca o sărutare de mamă... Din strălucirea dumnezeiască însă se limpezea o privire vie, infinit de blândă şi de măreaţă, care parcă pătrundea în toate adâncimile şi ascunzişurile... Arătarea aceasta a durat *numai o clipă* şi a fost atât de *nemărginit* de dulce că *inima lui Apostol şi-a oprit bătăile,* iar ochii i s-au umplut de o lucire stranie, bolnavă. Totuşi, *sufletul îi era atât de plin de fericire că ar fi fost bucuros să moară atunci acolo,, privind minunea dumnezeiască.* Când se întoarse la loc, păru schimbat la faţă. Pe obrajii albi, ochii albaştri erau ca două izvoare de lumină" (s. n.)

Revenirea la timpul indiferent are loc mai târziu, tot printr-un „moment de trecere", când eroul îl pierde pe Dumnezeu : Gândul îi „fulgeră brusc în minte" şi trăieşte „o clipă de prăvălire". Are senzaţia terifiantă că nu se poate agăţa de nimic, iar la capătul căderii, rămâne cu o groază crâncenă în inimă, ca şi când s-ar fi trezit în. miez de noapte, singur, într-un cimitir imens, fără să ştie încotro să apuce...".

Surprindem din nou o intrare într-o stare exaltată, depresivă, de astă dată : beznă, spaţiu sepulcral infinit, pierderea oricăror repere orientative :

„Se întoarse la Năsăud, buimăcit, cu sufletul zdrenţuit de îndoieli şi sigur că şi-a pierdut rostul în lume".

Bologa trece printr-o serie de asemenea momente care au, pentru el, efectul unei interiorizări progresive:

Îşi descoperă astfel sentimentele naţionale, presupunând la început şi o anume aversiune faţă de oprimatorii neamului său. Aşa se explică ruptura logodnei cu Marta, care-1 supără

grav, din clipa revederii, pentru că vorbeşte ungureşte. Alt moment este acela al hotărârii de a dezerta, în sfârşit, clipa când îşi recapătă credinţa şi sufletul i se umple de iubire umanitară.

În această formă sublimată sentimentul conţine contopite toate pornirile afective hotărâtoare din viaţa lui Bologa, dragostea pentru ai săi, pentru Ilona şi pentru Dumnezeu.

Conştiinţa mai profundă de sine aduce, ca la alţi eroi ai romancierului, odată cu accelerarea timpului interior într-un chip paroxistic, dispariţia trecutului, care neavând finalitatea obsesivă prezentă, devine instantaneu vid, apare alcătuit din clipe trăite fără rost.

Trezirea sentimentului naţional îl face pe Apostol să descopere ce înseamnă o existenţă plină de sens, cum fusese cea a tatălui său, purtat prin închisori pentru credinţele lui. Comparativ, el trăia până atunci zadarnic : „Acum, uitându-se în urmă i se păru că toată viaţa i-a fost goală ca o pungă de hârtie model. Ii era ruşine de trecut si-si amintea cu *o* părere de rău dureroasă momentele când viaţa a încercat să-1 atragă în mersul ei şi el s-a împotrivit prosteşte, înăbuşindu-şi cu îndârjire a-vânturile".

Eroul dobândeşte deci conştiinţa distanţei între existenţa autentică şi cea care nu dă ascultare impulsurilor umane profunde :

„De altminteri — aflăm despre el puţin mai în colo — trecutul i se păru mort, şi se ferea să-1 dezgroape. Mai mult îl preocupa viitorul care-l mijea ca o auroră strălucitoare după o noapte vijelioasă. Nu-1 vedea încă lămurit, dar ceaţa care-1 aburea avea sclipiri trandafirii".

Iată mai categoric exprimată accelerarea bruscă şi devorantă a timpului interior, aşa cum am cunoscut-o la personajele din *Adam şi Eva.* „Momentul de trecere" către el tinde să capete o dilatare enormă, să devină eternitate. Când Bologa ia hotărârea de a dezerta (dar nu o face încă, îmbolnăvindu-se) „îşi dădea seama că, în goana aceasta năprasnică, timpul rămâne în urmă, destrămându-se ca o pânză incoloră şi simţea foarte desluşit o nemărginită mulţumire ca şi când încetul cu încetul întreaga lui fiinţă s-ar fi topit într-o imensă revelaţie"... „Simţea că încă ii-a adormit. / *se părea că vremea s-a oprit în loc ca un ceasornic stricat şi de aceea nu poate dormi şi nici nu va mai dormi niciodată"* (s. n.).

Când amână hotărârea şi, deci, reintră în existenţa diurnă, neautentică, străină acum naturii sale adevărate, prin contrast, „Vremea trecea peste dânsul, nemăsurată şi nepătrunsă, cum trece peste oamenii *lecuiţi de ispita fericirii"* (s. n.).

Momentul pătrunderii în timpul interior conţine pentru eroii lui Rebreanu făgăduiala împlinirii dorinţelor celor mai arzătoare, promisiunea satisfacerii aspiraţiilor supreme ale fiinţei.

Când îşi recapătă credinţa în D-zeu, năpădit de o mare iubire a întregii omeniri, Apostol trăieşte o asemenea senzaţie extatică. Ea are o durată paradoxală : Este un moment cu valoare de eternitate :

„O fericire fierbinte îi umplu fiinţa întreagă, mai puternică decât bucuria vieţii şi mai dureroasă decât suferinţa morţii şi îşi dădea seama că o *clipă din fericirea aceasta e merindea tuturor veşniciilor"* (s. n.).

Acum, toate fărâmele de timp ulterioare dobândesc proprietatea aceasta :

„Nu mai avea stare să se mire — spune Rebreanu despre Bologa — cum a putut atâta vreme să mocnească în jilţul din cerdac în loc să alerge în lume, printre oameni sau în mijlocul firii, bucurându-se ele fiecare clipă a vieţii.

Acum era dornic să-si poarte în văzul tuturor fericirea, să vestească uimit că a găsit taina cea mare, să-şi împartă iubirea cu alţii, căci toţi oamenii, au nevoie de iubire şi sunt vrednici de ea".
Vidarea integrală de trecut a timpului interior s-a produs şi acesta a consumat şi prezentul, rămânând numai viitor pur :
Bologa era — zice Rebreanu „ca un copilaş în faţa căruia lumea şi viaţa de-abia încep să-şi dezvăluie tainele".
Natura exclusiv virtuală pe care o capătă timpul interior, devenit numai viitor, apare şi mai accentuată în alt pasaj. Orice clipă următoare e încărcată de veşnicie, numărul lor infinit defilează înaintea ochilor lui Bologa cu o viteză năucitoare, iar el are dificultatea alegerii vreuneia anume, căci toate cuprind eternitatea :
„îi defilau prin suflet secundele, fiecare plină de viaţă ca nişte băşici de sticlă, văzându-le conţinutul. Treceau însă cu o iuţeală vertiginoasă, ca un film învârtit nebuneşte, şi totuşi se deosebeau precis, ameţitor de precis... Erau mii, poate milioane, şi se scurgeau într-o singură clipire şi reveneau în momentele imediat următoare, neîncetat, neobosite...
Şi el răscolea prin ele ca într-un joc bizar şi, privindu-le, murmura : — „O secundă mai puternică decât o viaţă de om".
Până şi Titu Herdelea cunoaşte „momente de trecere" asemănătoare intrând şi dânsul într-un timp interior cu o derulare accelerată paroxistic. Numai că aprinderile amoroase şi politice care-1 animă pe el nu sunt niciodată foarte profunde ca la Ion sau Bologa. Personajul revine uşor din timpul său propriu în cel indiferent, al ceasornicelor. Majoritatea existenţei sale cuprinde activităţi care nu-1 implică prea mult. Aşa şi facem cunoştinţă cu el în roman.
Titu vrea să compună o poezie, se gândeşte la Lucreţia, de care e vag îndrăgostit, apar prietenele Laurei, „gâştele", şi-1 tulbură cu asiduităţile lor sentimentale. Ca să scape de ele, pleacă „mohorât" către Jidoviţa, dar, pe drum, îi iese în cale D-na Lang, care-1 face să-şi schimbe instantaneu proasta dispoziţie.
Personajul ne apare împiedicat mereu de a atinge o ., interiorizare dorită. Numai că ea se dovedeşte a nu-i implica prea adânc conştiinţa de sine.
Meditaţia lirică a lui Titu e repede invadată de diverse proiecte practice privitoare la Lucreţia, după cum şi ele cedează îndată pasul în faţa atracţiei pe care o exercită asupra simţurilor eroului D-na Lang.
Constatăm, deci, că din capul locului personajul nu are o vocaţie poetică adevărată şi nici nu o iubeşte prea tare pe Lucreţia. Cit priveşte interesul arătat D-nei Lang, el vine dintr-un nesatisfăcut apetit sexual adolescentin.
Titu se plictiseşte acasă, nu face nimic interesant pentru el. Fără chef se simte şi la Gargalău, unde trebuie să înnegrească registrele.
Un prim moment de interiorizare mai profundă are loc atunci când, trimis să execute pe contribuabilii care nu-si achitaseră impozitele, descoperă *jalea românească.* Trezirea conştiinţei de sine aduce întrebările lui Poulet. „Ce-s eu aici ? Ce caut eu aici ?" — se gândeşte, în vreme ce bocetele bătrânei îi murmurau în urechi, ca ecoul unei chemări îndepărtate". Autodescoperirea echivalează pentru el cu o *renaştere :* „Apoi, uite, babo, trebuie să plăteşti că altfel îţi iau zăloage şi-ţi vând tot, tot !", vorbi în acelaşi timp gura lui cu un glas aspru *care i se părea atât de străin încât de abia îl mai cunoştea şi mirându-se cum poate rosti asemenea cuvinte"* (s. n.). Bătrâna îngână, plângând : „la-mi şi sufletul, domnişorul e !", cuvinte care scot din letargie conştiinţa lui Titu.

Semnul interiorizării autentice o dă tocmai interogaţia aceasta asupra sinelui, coincizând cu trezirea sentimentului naţional : „în inima lui Titu izbucni o flacără nouă, ca dintr-un foc mocnit prea îndelung, în minte şi răsări întrebarea chinuitoare : „De ce să-i iau eu sufletul ? De ce eu ? De ce tocmai eu ?".
Ca şi la alte personaje ale lui Rebreanu, „momentul de trecere" acţionează asupra trecutului cu un efect anihilant.
Toată existenţa anterioară apare dintr-o dată ruşinoasă, spre a putea fi abandonată fără regrete, ba chiar cu uşurare : „Se simţea mic şi ros de o amărăciune care parcă-i sărbezea sângele şi-i infiltra în suflet o scârbă mare de sine însuşi".
Pe toate paginile registrelor vede chipul mustrător al bătrânei şi, în urechi, îi „ţiuie" necontenit, ca „o imputare din ce în ce mai aspră" : „Ia-mi şi sufletul, conişorule".
Titu are acum sentimentul acut că tot ceea ce făcuse el până atunci senin, slujind de ajutor notarului, era o infamie. „A continua i se pare cu neputinţă. Dar nu numai în planul strictei activităţi profesionale, ci al întregii existenţe : „Se ruşina că în asemenea clipe mal vrea să se gândească la Roza Lang şi-1 cuprinse chiar un fel de silă de femeia care 1-a orbit atâta vreme cu iubirea ei zvăpăiată, abătându-1 din calea lui". Lepădarea de trecut e, prin urmare, integrală.
Iată acum şi proiecţia prezentului în viitor, întâlnită la personajele din *Adam şi Eva.*
Titu îşi zise, înseninându-se : „„...Şi totuşi al nostru e viitorul !".
Interiorizată, reflecţia asupra timpului capătă forma febrilă pe care am mai remarcat-o : existenţa se proiectează toată, cu o mare ardentă, înainte :
„O cetate încercuită de o oştire desculţă — îşi zice Titu ! Degeaba ne înfruntă cu şcoala ameninţătoare, degeaba cântă cocoşul în vârful bisericii... Apăsarea noastră nu încetează nici o clipă ! Mulţimea noastră înaintează mereu... Zidurile lor meşteşugite se clatină şi se fărâmiţează îndată ce le atinge suflarea vieţii noastre încătuşate... Stăpânii tremură în faţa slugilor ! Slugile ! Noi suntem slugile ! Al lor e trecutul, al nostru viitorul".
O anumită grandilocvenţă suspectă însoţeşte însă cugetările acestea ale lui Titu. Cu fineţe, Rebreanu le dă o îngroşare ironică şi ea fixează exact slaba putinţă a personajului de a se menţine în zonele vieţii profunde. La Titu, înflăcărările iau repede o formă neautentică, se înscriu într-o gestică şi o frazeologie elaborată, îşi pierd accentul personal. De unde, reîntoarcerile lui frecvente, nu prea anevoioase la existenţa banală cotidiană, cu desfăşurarea ei egală, indiferentă, care exercită o lentă şi inevitabilă acţiune erodantă, împuţinătoare, asupra fiinţei umane.
Aici, şi intervenţia unei *entropii î*n ciclicitatea timpului la Rebreanu dobândeşte o evidenţă mai mare, nu fără motiv, de vreme ce romancierul i-a împrumutat personajului foarte mult din sine însuşi.
După ce descoperă că Roza Lang are şi alţi amanţi, iar Virginia Gherman, care-i împărtăşea sentimentele iridente, preferă în locul lui drept logodnic pe un plutonier de jandarmi maghiar, Titu se întoarce acasă ca „un soldat înfrânt", reflectând „„O decepţie mai mult... Se pare că viaţa toată e un lung şir de neîntrerupte deziluzii, o luptă crâncenă între vis şi realitate!".
Dăm astfel peste ceva contrariant : E greu de spus dacă timpul cu o rostogolire paroxistică către distrugerea individului corespunde într-adevăr la Rebreanu existenţei autentice.
Într-un sens, da, clin punctul de vedere al subiectivităţii inşilor care, ca Mahavira, Unamonu, Gungunum, Axius, Gaston Duhem, Toma Novac, Ion sau Apostol Bologa, abia

acum simt că trăiesc cu adevărat, „o secundă mai puternică decât o viață de om". Dar privind lucrurile obiectiv, constatăm că ei se înşeală. Intrarea în timpul interior coincide practic, cu supunerea lor față de un *instinct fundamental,* care le obnubilează conştiința şi suspendă controlul critic al acesteia. Rebreanu îşi reprezintă mişcările hotărâtoare ale vieții ca dictate de porniri obscure, în conferința *Literatură şi iubire,* afirma răspicat că — după el — foamea, atracția sexuală sau teama de moarte determină, în ultimă instanță comportările omului.

Convingerea conform căreia insul ajunge să trăiască prin revelația timpului interior o clipă cu valoare de eternitate constituie o *iluzie.* Practic, personajul se rostogoleşte vijelios spre moarte sau revine umilit, descurajat, diminuat fizic şi moral, la existența curentă, plată, conformistă, cu senzația că a suferit o cruntă orbire '(indiferent de calitatea pasiunii care l-a stăpânit).

Din acest punct de vedere, timpul interiorizat aparține visării (face să dispară realitatea obiectivă, substituindu-i lumea dorinței), iar timpul tern, indiferent, cu desfăşurarea ciclică degradantă, corespunde existenței lucide, alcătuieşte experiența umană veritabilă.

Ni se confirmă astfel încă o dată pesimismul funciar a lui Rebreanu. Personajele sale din *Adam şi Eva* ne rețin atenția pătrunzând toate pe rând în timpul interiorizat care suprimă trecutul şi face să gonească furtunos existența către un viitor devorant. Dar pentru Rebreanu, romanul acesta era „cartea iluziilor eterne".

Nu altfel stau lucrurile cu *Ion.* Am văzut că el se simte trăind realmente, după imboldurile sale intime, adânci, abia când dă ascultare din nou „glasului iubirii". Conştiința lui însă era mai activă înainte. Când asculta de „glasul pământului" raționa, lua act de o lege inexorabilă, prin reflecție, îi explică lui Titu că o iubeşte pe Florica, dar nu are cum ieşi altfel din sărăcie decât căsătorindu-se cu Ana.

Ion e în această primă ipostază mai lucid, instinctul posesiv neâmpiedicânclu-1 să-şi cântărească, la rece, şansele.

Bologa ajunge chiar la convingerea că neliniştea şi suferința lui vin din înclinația pe care o are spre interiorizare. Dacă şi-ar îndrepta reflecția nu asupra sa, ci a realității înconjurătoare, viața ar deveni pentru el suportabilă : „Alt suflet îi trebuie, ferit de veşnicele ezitări şi chibzuiri, capabil de-a înfrunta lumea aşa cum este, iar nu cum o zugrăveşte o închipuire şubredă. Meditațiile stârnesc numai conflicte cu lumea".

Bologa nu poate suporta însă starea de conştiință. Nevoia permanentă de iluzie îi dictează toate tribulațiile, încă din copilărie, atunci când îl vede pe D-zeu, unei fericiri intense i se asociază la el dorința secretă de moarte. Bologa ar voi să piară ca să nu mai reintre în timpul curent, monoton, al vieții de fiecare zi. Aşa procedează şi după ce-1 regăseşte pe D-zeu şi, odată cu el, iubirea pentru Dona şi întreaga omenire.

Acum, Bologa î*şi caută* moartea, acționează ca un halucinat, săvârşeşte încercarea de dezertare fără o elementară prevedere, ba se îndreaptă direct către sectorul lui Varga. Când Klapka îl scutură furios si-i strigă : — „Trezeşte-te, omule!... Eşti nebun? Nu-ți dai seama ce te aşteaptă ?", Apostol răspunde „cu o umbră de su-râs pe buze" : „Moartea". Şi câteva secunde mai târziu, după ce Klapka îi indică o cale de scăpare, adaugă : „Dacă ai fi venit ieri cu portița aceasta, poate că te-aş fi sărutat şi mi-ai fi luat o piatră de pe inimă... Căci ieri viața m-a torturat îngrozitor cu nişte cleşte de foc îngrozitoare. Aseară însă am văzut pe Ilona şi... m-am re-„găsit, mi-am regăsit iubirea... De ce să reîncep chinurile ? Nu mai vreau nimic. Iubirea îmi ajunge, căci iubirea îmbrățişează deopotrivă pe oameni şi pe Dumnezeu, viața şi moartea. Iubirea cea mare e aici în odăița aceasta... O

respir în fiecare clipă... E în mine şi în afară de mine, în tot cuprinsul infinitului. Cine n-o simte, nu trăieşte aievea, cine o simte trăieşte în eternitate...".

Momentele trezirii din iluzie sunt prilejurile ca realismul crud, demistificator, al lui Rebreanu să se exercite din plin.

De aceasta ne putem da seama foarte bine, urmărind felul diferit în care autorul descrie realitatea, prezentându-ne-o practic aşa cum o vede Titu. Plecarea la bal precum şi sosirea sunt tratate în maniera micului realism provincial, cu o notă de uşor idilism comprehensiv. Amănuntele observate înduioşează, Laura îşi uită evantaiul plin de iscălituri, trofeu al succeselor ei mondene, are loc o scurtă consfătuire, dacă să se întoarcă pentru a-l lua, clar ideea e abandonată din motive superstițioase. Gătite, fetele învățătorului arată ca nişte „păpuşi", apoi, lui Pintea îi apar adevărate „zâne". Toată lumea îl găseşte pe aspirantul la mâna Laurei ..foarte drăguț" şi .„simpatic". Intrarea principală a liceului e luminată cu două rânduri de felinare ; pe scări o întreagă armată de „aranjori", „cu câte o fundă tricoloră în piept", primesc invitații, ajută fetele să scoboare din trăsură, oferindu-le galant brațul „cârligat".

Marea sală de gimnastică are o înfățişare sărbătorească, elevii liceului au lucrat o săptămână întreagă,

după amiaza, ca să confecționeze ghirlandele de brad. Anturajul e gentil, „aranjorii" conduc doamnele şi domnişoarele către locurile păstrate cu grijă şi sunt răsplătiți prin „zâmbete grațioase". Tabloul ar putea fi semnat de Vuillard.

După ce Lucreția îi refuză lui Titu cadrilul al doilea (al îndrăgostiților) si-1 acordă profesorului Oprea, eroul nostru se trezeşte din euforia amoroasă de la începutul balului. Decepționat părăseşte „timpul iluziei" ca să-1 regăsească instantaneu pe cel al vieții de fiecare zi. E momentul când intră în acțiune şi realismul necruțător al lui Rebreanu. Observația surprinde acum, cu predilecție amănuntul sordid, „zgomotul de pahare şi de glasuri încrucişate, mirosul amestecat de sudori, de băuturi şi de parfum ieftin, zăpuşeala care creştea repede şi înroşea fețele, silind pe domnişoare să treacă deseori în dosul unui paravan japonez ca să-şi şteargă de pudră luciul de grăsime de pe nas".

Idilismul s-a risipit. Tabloul începe să semene a Courbet : „Veselia creştea în rândurile dansatorilor. Câțiva mai înfocați se făcură în curând leoarcă de sudori, încât trebuiră să se retragă într-o odaie mai dosnică, să se răcorească puțin şi să-şi schimbe gulerele."

Când Titu trăieşte altă deziluzie sentimentală, Rebreanu are iar ocazia să-şi demonstreze virtuțile ochiului său neiertător, aruncat asupra soției notarului, surprinzând-o „într-un capot murdar, cu părul vâlvoi, plângându-se că pe Lang 1-a găsit beat inspectorul şi 1-a suspendat".

Foarte simptomatică pentru coincidența între trezirea clin timpul iluziei şi realismul aspru, nemilos, practicat de romancier, e reflecția lui Titu : „Asta să fie femeia pe care am iubit-o cu atâta patimă acum de-abia două luni ?" şi, remarcând o schimonosire a gurii sărutate de atâtea ori, îşi spune uluit : „(Şi ce frumoasă mi se părea atunci!.

Momentele regăsirii timpului curent, indiferent, egal, fac să reînvie trecutul abolit înainte şi-i dau relief fiindcă e resimțit ca o prezență apăsătoare, penibilă. „Aventura" cu Roza Lang îi lasă un gust leşietic lui Titu.

Romancierul comentează deziluzia pe care o trăieşte eroul astfel : „Un crâmpei din realitatea crudă pătrunse în inima lui plină de închipuiri trandafirii, îl cuprinse încetul cu încetul un dezgust de viață, ca şi când nu i-ar mai putea suporta povara. Lumea i se părea

lipsită de farmec, în minte îi încolți din ce în ce mai des întrebarea : „Ce sunt eu ?... De ce trăiesc ?... Şi ceva mai târziu iar : „Unde merg ? Unde vreau să ajung şi de unde vin ?".
Luciditatea, eroul o trăieşte ca pe o înstrăinare de sine şi din această cauză îşi repune întrebările care 1-au adus într-un alt timp, interiorizat.
Într-adevăr, realismul crud, „obiectiv", presupune (teoretic vorbind) anularea subiectivității, supunerea spiritului la reprezentările comune, fiindcă fără ele nici nu frânt posibile evidențele. Titu dă dreptate lumii împotriva a ceea ce crede, doreşte şi speră el mai mult în forul său intim. Mereu, clipa de luciditate e o descoperire a urâțeniilor realității, adică a înfățişării ei fără fard, demitizată, exactă.
Titu remarcă pentru întâia oară decrepitudinea fizică a tatălui său, iarăşi într-un moment de gravă deziluzie, când acesta votează cu candidatul maghiar, spre a-si păstra postul.
În timp ce sună huiduielile mulțimii, ..Renegatule *l* Ruşine ! Trădătorule ! Jos !" — tânărul Herdelea îşi dă seama că învățătorul îmbătrânise prematur şi avea acum fața atât de albă, încât de-abia i se mai vedeau mustățile mici şi cărunte.
Serbările *Astrei sunt* un dus rece pentru naționalistul Titu .„Patrioții", care țînuseră cuvântări înflăcărate iridente, vorbiseră toți ungureşte, cu câteva ceasuri înainte, în tren, ca să alunge orice bănuială că ar fi români. La Sibiu, Titu ia cunoştință scârbit de „preocupările mărunte", „interesate" ale tribunilor ideii naționale, iar Virgil Pintea încearcă să-i calmeze indignarea cu aforismul : „Viața e nimicitoarea iluziilor".
După ce trece munții, Titu îl adoptă şi el, scriindu-le părinților : „Viața-i viață pretutindeni, cu aceleaşi deşertăciuni, cu aceleaşi aşteptări şi mai ales cu aceeaşi față spăimântătoare, care retează scurt aripa avântului".
Laura, măritată, ajunge la aceeaşi părere : „Am început să cunosc şi eu viața — declară într-o misivă — să înțeleg cit este de apăsătoare".
La fel reflectează şi învățătorul sub efectul certei care izbucneşte între D-na Herdelea, reprezentând punctul de vedere realist" şi Titu exponentul atitudinii „idealiste", *pe* tema „datoriei naționale".
...„i *se* perindă în gând toată viața lui alcătuită aproape numai din umilințe, speranțe veşnic spulberate, necazuri necurmate, viața întreagă care şi-a bătut mereu joc de dânsul, impunându-i mereu compromisuri, din pricina căreia nu şi-a putut asculta *glasul sufletului* (s. n.), viața care i-a grămădit în inimă amărăciunea otrăvitoare".
Timpul obiectiv, neinteriorizat, este pentru eroii lui Rebreanu o sursă permanentă de suferință, întrucât le risipeşte iluziile si-i obligă să privească existența „aşa cum e".
Din convingerea aceasta profundă pe care o nutreşte romancierul, decurge concluzia nemijlocită că realismul implică neapărat *cruzime.* Bucovineanul Ionel Pintea se însărcinează cu formarea răspicată a ideii, după ce îi explică „acru" lui Titu, cum vede dânsul chestiunea națională în Ardeal : — „Ei acuma aii aflat ? Adevărul e totdeauna dureros".
Exaltarea pasională, condiție a intrării eroilor lui Rebreanu în timpul interiorizat, sfârşeşte printr-o combustiune rapidă, lăsând gustul cenuşii.
E momentul trezirii la realitate, când dorința aprigă şi speranța sunt nevoite să țină seama de constrângerile obiective. Are loc de fiecare dată. atunci, revenirea în timpul cu scurgerea indiferentă, egală, „specializat" cum îl numeşte Bergson şi — se înțelege pentru ce — inevitabila *entropie.*

Am putea spune că desfăşurarea ciclic declinantă a existenţei corespunde vieţii sociale, stărilor de conştiinţă, care-1 decid pe ins să trăiască în datele posibilului, dar cu o participare scăzută, tradusă prin automatism şi lipsă de apetenţă vitală.
Timpul interiorizat, propriu, individualizat, are tendinţa să devină o singură clipă, anulând trecutul, ştergându-1 din memorie, şi devorând prezentul într-o ardere iute a unei singure pasiuni, mistuitoare.
Urmărindu-şi personagiile, romancierul se vede silit să contemple mereu viaţa sub două regimuri: Unul, al lucidităţii crude care umple observaţia cu amănunte sordide, respingătoare, înregistrând pretutindeni mărturiile degradării şi eşecului. Altul aduce o anume lumină spirituală, înţelegătoare, dătătoare de speranţă, exaltantă chiar de multe ori. Aici se afirmă „vocaţia etică" a romancierului (N. Balotă), „tragismul viziunii sale, proiecţia simbolică, stihialul, văzut de el ca imprimând mobiluri adânci acţiunilor umane, sentimentul destinului, în general toată maşinăria subterană care ridică literatura lui Rebreanu deasupra realismului plat sau naturalismului.
Atitudinea de romancier ..omniscient" şi „omniprezent" îi creează însă naratorului o dilemă : cum să se mişte în timpul interior al personajelor, singurul care poate da seama de natura lor profundă, făcându-le auzit „glasul sufletului", şi să păstreze totodată „obiectivitatea" demiurgică ?
Rebreanu pune — spuneam — o doză de ironie în relatarea reflecţiilor intime ale lui Titu, mai ales când acesta se înflăcărează pentru un „ideal". Este evident că romancierul îşi ia o anume distanţă, reproducând, de pildă, următoarele concluzii filosofice, la care ajunge eroul: „Unde te duce viaţa, acolo trebuie să mergi şi ce-ţi porunceşte ea trebuie să faci ! Numai nebunii umblă să-i stăvilească mersul, s-o abată din calea ei, să se împotrivească voinţei celei mai mari care e una şi milioane de milioane, care e oarbă şi totuşi urmăreşte o ţintă sigură',, necunoscută de infima pricepere omenească... Voinţa cea mare sunt eu, precum *e şi* vaca lui Ion sau dinele nostru, ori viermele ce se aşează singur sub talpa mea ca să-1 strivesc, sau chiar bolovanul pe care-1 izbeşti cu piciorul, precum tot ce este şi cerul, şi ceea ce este dincolo de cer şi de stele, şi dincolo de acest dincolo, mereu până-n nesfârşitul nesfârşitului... Atunci ? Viaţa singură ştie ce vrea sau poate pentru că nu ştie nici ea, mi se pare mie că ştie... Unde merge ea e bine, căci merge tot înainte, peste prăpăstii, peste munţi, mereu înainte... Cine cade din carul vieţii e pierdut... înainte ! înainte ! înainte !".
Privirea „de sus" se 'trădează imediat, când vocea naratorului, intervenind direct, adaugă : „Se bucura parc-ar fi găsit piatra filosofală".
Dar distanţa ironică interzice identificarea — şi ambiţia lui Rebreanu de a pătrunde în intimitatea gândirii personajelor, trăindu-le timpul interior şi imprimându-1 însăşi actului naraţiunii, nu mai e realizabilă.
De fapt, optica demiurgică, *omniscientă şi omniprezentă* creează o piedică insurmontabilă acestui proiect.
Rebreanu pare să fi înţeles, chiar dacă nu absolut riguros, importanţa problemei pentru o atitudine consecvent realistă şi — abia în această perspectivă — ne dăm mai bine seama ce urmărise începând şi sfârşind romanul *Ion cu* descripţia şoselei, din care un drum alb ne-a dus către satul Pripas şi ne-a întors apoi la traseul iniţial. Prima cale largă aparţine timpului obiectiv, al realităţii. Pe sosea — scrie Rebreanu — „copitele cailor bocănesc aspru... şi roţile trăsurii uruie mereu monoton, *monoton ca însuşi mersul vremii"* (s. n.).

Dintr-însa, s-a desprins drumul care ne-a introdus în alt timp, al ficțiunii. Acesta ar corespunde vieții iluzorii, singură autentică, fiindcă e trăită sub imperiul patimilor puternice, înrobitoare, aşa cum a ilustrat-o existența lui Ion.

Ca să nu avem nici o îndoială că lucrurile stau aşa, înainte de a-şi părăsi definitiv eroii, spre a trece iar la descripția şoselei care întovărăşeşte Someşul, Rebreanu scrie: „Herdelenii tac toți trei. Numai gândurile lor, a*ţâţate de speranțe împodobitoare a tuturor sufletelor,* aleargă neîncetat înainte" (s.n.).

Viclenia romancierului realist constă în a face al doilea timp să se topească în primul, fără ca lumea să bage de seamă aceasta : „Cititorul care s-a dus în satul Pripas, pe şoseaua laterală, trecând peste Someş, şi prin Jidovița, se întoarce la sfârşit pe acelaşi drum înapoi, până ce iese din lumea ficțiunii şi reintră în lumea lui reală. Lumea romanului rămâne astfel în sufletul cititorului ca o amintire vie, care apoi se amestecă cu propriile-i amintiri din viața-i proprie" (Mărturisiri. Amalgam).

Dar aşa ceva i-a reuşit lui Rebreanu mai bine ca oriunde în *Răscoala,* deoarece aici timpul subiectiv, individual, ajunge să fie chiar acela obiectiv, general, pentru țăranii care capătă un singur suflet comun, plural, al gloatei.

Autorul scapă de obstacolele întâlnite înainte. Pe o întinsă porțiune a romanului (si cea mai reuşită), Rebreanu poate rămâne naratorul omniscient şi omniprezent, mişcându-se concomitent în intimitatea sufletelor personajelor sale, fără a-şi trăda „obiectivitatea". Mă refer, bineînțeles, la episoadele care ne relatează ce se întâmplă cu masa țărănească. Aici timpul ficțiunii (aşa cum îl înțelegea Rebreanu) este chiar acela al narațiunii. Durata desfăşurării evenimentelor se subiectivizează, nepierzându-şi însă caracterul obiectiv, pentru că transcrie experiența masei, adică faptele trăite la nivelul lumii satului, conform, deci, cu felul de a simți al *tuturor.*

Timpul întâi se târăşte dureros, apoi cunoaşte o lungire chinuitoare, acumulând mereu şi mereu alte înjosiri şi suferințe, pe urmă e cuprins de o înfrigurare bolnăvicioasă, părând să curgă insuportabil de încet, comparativ cu precipitarea lui dorită imperios spre a aduce eliberarea dintr-o apăsare oare întrece orice măsură, în-sfârşit explodează, atrăgând existențele într-un vârtej furios nimicitor şi se stinge brusc, instaurând — cum zice Eugen Ionescu — „o pace mortuară".

Vocea naratorului, câtă transparență şi impersonali-zare ar fi atins alteori, nu izbutea să înlăture complet,, ca de astă dată, decalajul între durata faptelor, aşa cum o trăieşte fiecare țăran, şi relatarea obiectivă, rece, a evenimentelor, *istorisirea* propriu-zisă. E, poate, un argument în plus, menit să explice forța extraordinară a romanului, impresia zguduitoare lăsată de el la lectură.

Trecerea din timpul ceasornicelor în cel al ficțiunii a fost, pare-se, dificultatea principală cu care se lupta Rebreanu, atunci când a scris. E cunoscută meticulozitatea aproape maniacală pusă de el în a-şi cronometra munca scriitoricească. Niculae Gheran dă în magistrala sa ediție a operelor lui Rebreanu, voi. 9, o mostră tare ilustrează perfect aceste preocupări. Sub titlul, *Mersul scrisului* (la *Gorila)* găsim opt pagini cu astfel de însemnări : Sâmbătă 12 decembrie 1936, de la 23 până la 3... un rând şi prost, dar note.

Duminică 13 decembrie 1936 de la 21 până la 3... Va pag. proastă şi note.

Luni 14 decembrie 1936 de la 21 până la 4 — nimic.

Marți 5 martie 1937 de la 22 până la l — 3 pag. şi 5 r. bine.

Sâmbătă 13 martie 1937 de ia 20 Va până la $4^{3}/_{4}$ — 9 pag. şi 5 r. binişor.

Duminică l 'martie 1937 de la 19 până la 23 — 10 pag. şi 5 r. prost, etc, etc."

Şi în jurnal, „Duminică 18 oct. 1936 : — „Zilnic cel puţin trei ore la masa de scris, cu stiloul în mână şi hârtia albă dinainte. Trec zilele, lunile, şi nimic !".
„Luni 4 ianuarie (1937) Aseară am lucrat mai puţin, până la 4 dim. şi am scris iar 3V2 pag."
„Miercuri 3 februarie (1937). De la 7 Va seara până la 4 Vi dimineaţa am stat în zadar. Am început cu relativ elan, am scris o pagină şi m-am oprit cuprins de îndoieli. Nu-mi place deloc începutul şi fără început nu pot merge mai departe...".
„Punctul de plecare", cum ar spune Poulet, îl găsea greu Rebreanu.
În repetate rânduri, jurnalul consemnează aceasta :
Vineri l ianuarie (1937) „Mă chinuiesc atâta cu începutul, încât de multe ori îmi zic că mi s-o fi' sleit puterea de creaţie, în realitate cam aşa am păţit-o cu toate cărţile. Până ce am pornit a fost o tortură...".
Marţi 19 ianuarie (1937) „Ieri n-am scris nimic. Am ajuns să mă zbucium pentru început cu atâta stăruinţă, încât sau e manie sau e incapacitate.
Toată lumea care apare în acest început e clară, făcută, văzută, auzită, toată desfăşurarea hotărâtă în linia ei, chiar cuvintele principalilor oameni îmi palpită în creieri, oamenii înşişi sunt conturaţi cu trăsăturile lor fizice şi sufleteşti — şi totuşi stau pe loc. De luni, aproape de ani de zile. E ceva îngrozitor. Nu ştiu unde am să ies. Sper necontenit că odată începutul realizat, restul va merge mai uşor, cu mai multă bucurie, altfel creaţia aceasta ar fi cea mai dureroasă şi mai sleitoare (...)
Îmi trec prin minte mii de lucruri, numai fraza salvatoare nu vine, *fraza care să fixeze ritmul adevărat"* (s. n.).
E vorba, după câte se vede, tocmai de trecerea în *timpul ficţiunii,* ceea ce Rebreanu simţea instinctiv, atunci când se chinuia să imprime naraţiunii din capul locului o derulare conformă cu durata întâmplărilor imaginare istorisite.
Alte însemnări vin să confirme ipoteza de mai sus :
Problema pentru Rebreanu era să înceapă a trăi efectiv în lumea ficţiunii, să-şi regleze viteza narativă conform cu derularea timpului ei.
Vineri 15 ianuarie: „Uneori mă apucă aproape o groază : cum de un an aproape mă tot silesc să încep şi nu izbutesc să găsesc ritmul care să mă ducă înainte cu toate că încolo am impresia că totul ar merge strună, în realitate asta numai pentru că mă preocupă prea mult lucrurile exterioare ; străine de scris. Sper să scap de cele mai multe curând..."
Şi duminică 31 ianuarie (1937) „Aseară am lucrat poate întâia oară bine la *Gorila:* nu atât cantitativ, ci sufleteşte. M-am simţit antrenat, în lumea cărţii. Am stat până la 4 dim. şi am scris, de la început reluând $3^4/_2$ pag.".
Timpul interiorizat îl introduce în lumea imaginară, adică a „iluziei", pe Rebreanu, dar lui îi era cu neputinţă să trăiască fără ea. Dacă dificultatea pătrunderii într-însa reprezintă pentru el, la început, o frământare dureroasă, o scandaloasă pierdere de vreme, Q căutare chinuită, cu un cuvânt *cazna* scrisului, existenţa trăită în durata ficţiunii capătă ulterior o valoare nepreţuită.
Suntem astfel îndemnaţi să ne corijăm o afirmaţie anterioară :
De fapt, aici despre eroii lui Rebreanu e inexact a spune că ies numai nimiciţi sau scăzuţi din experienţa prin care trec, ascultându-şi „glasul sufletului". Există mereu pentru ei o compensaţie într-un plan ideal ori pur şi simplu uman.
Ion Pahonţu *(Gorila)* ca şi Mahavira, Unamonu, Axius Gaston Duhem se autenticizează omeneşte prin a-prinderea lor pasională violentă. Bologa se ridică la o înaltă iubire

umanitară, înfrângerea pe tărâmul realității fizice devine o victorie în ordinea sufletească. Ceva similar i se întâmplă şi romancierului : Arta devoră timpul existenţei reale cu toate ispitele acesteia, dar ca să i le redea infinit multiplicate creatorului în durata amplificată enorm a vieții operei, care are şanse să trăiască etern. „Lumea iluziei" e, poate, cea adevărată.
Rebreanu o spune admirabil într-o scrisoare către fiica lui din l *aprilie 1938 :*
„Uneori simt cu mare luciditate cum ni se scurge în picături lente sângele şi viaţa ca să se transforme în altă viaţă şi alt sânge, să se transfigureze în oameni noi şi într-un univers nou. De multe ori ostenit, extenuat, aş vrea să mă smulg din frământarea asta singuratică, să beneficiez de bucuriile mărunte, banale, dar bucurii ale vieţii care trec în ritm din ce în ce mai vertiginos. Şi nu se poate. E o vrajă care mă readuce la masa de scris, o chemare misterioasă, care mă face să uit tot restul şi să-mi trăiesc toate satisfacţiile într-o lume de ficţiuni, dar cu atâta intensitate, de parca ^ fi mai reale decât realitatea. Fiindcă, în fond, poate *că* "urnea imaginaţiei e mai aproape de esenţa realităţii, decât lumea cea palpabilă a realităţii operante".

<Titlu> HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU, LA PSIHANALIST

Ideea de a pune opera Hortensiei Papadat-Bengescu în legătură cu psihanaliza le-a venit multora dintre admiratorii scriitoarei. Anton Holban găsea că logica eroilor ei, „fără excepţii precise", constituie „o aplicaţie românească a teoriilor lui Freud". Mihail Sebastian era si mai categoric, când ocupându-se de maladia nervoasă căreia îi cade pradă Lenore în *Fecioarele despletite,* scria : „Avem suficiente motive să credem că trăsătura freudiană a nevrozei acesteia a fost limpede în mintea d-nei Bengescu ; nu numai elementele perfect clasice ale cazului, nu numai tratamentul' precis psihanalitic al doctorului Walter, dar chiar terminologia („terapeutica morală")".
Până şi Tuclor Vianu atribuie „nevropatiei" din. *Fecioarele despletite* „origini psihanalitice", iar mai aproape de noi, Constantin Ciopraga admite că „urmărirea drumului ascuns" poate fi interpretată si ca o „aplicaţie a teoriei refulării".
Pentru ce opera Hortensiei Papadat-Bengescu trezeşte această idee e lesne de văzut : Autoarea a arătat — precum se ştie — un interes stăruitor patologiei şi, fatal, printre personajele ei întâlnim numeroşi bolnavi psihici, examinaţi cu o sfredelitoare curiozitate analitică. Lenora devine intratabilă, izbucneşte mereu în hohote ele plâns, începe să aibă comportări complet opuse firii sale anterioare. Doctorul Rim este un maniac sexual, cu înclinaţii vădite către perversitate. Tânăra Aneta Pascu se refugiază într-o lume imaginară, unde obsesiile ei erotice capătă forme delirante.
Dar nici alte personaje, aparent sănătoase, nu sunt străine de tulburări psihice secrete foarte serioase. Mini are permanent sentimentul unei dedublări interioare, mania abluţiunilor frecvente, fobia sângelui. Nory îşi urăşte mama şi întreţine o adevărată idolatrie în jurul surorii sale vitrege, mai -mari, Dia. Gelozia ia la Madona proporţii maladive. Sufletul Corei Persu trebuie să fie şi el zdruncinat, dată fiind atracţia eroinei către personaje de acelaşi sex. Ghighi, fiul Elenei Drăgănescu, e un copil dificil, introvertit, care sfârşeşte prin a se sinucide.

Chiar autoarea invocă de câteva ori, direct sau aluziv psihanaliza. („Vorbind de el, fiecare suspina şi recurgea la freudism pentru a scuza pe Ada", *Drumul ascuns,* pag. 197 ; „un caz de refulare ca al Diei", *Rădăcini* II, pag. 44).
Cum personajele scriitoarei au, în genere, o viață sufletească „ilogică", după însăşi caracterizarea lui Lovinescu, explicarea acesteia implică neapărat recursul la psihologia abisală, raputată tocmai prin facultatea ei ele a furniza o înțelegere a comportărilor umane iraționale. Unde în altă parte să căutăm motivele care o determină pe Elena a se căsători cu Drăgănescu, fără a-1 iubi, ca, îndrăgostită apoi de Marcian, a dori să devină grabnic soția lui şi a nu da curs acestui puternic impuls atunci când rămâne liberă ? Cine să dezvăluie secretul sentimentelor tulburi care apar între Coca-Aimee şi tatăl ei vitreg, doctorul Walter? Şi oare nu de la freudism să aşteptăm lumini asupra comportărilor contrariante ale lui Nory Baldovin ?
Această idee, cu circulație printre criticii care s-au ocupat de Hortensia Papadat-Bengescu, a rămas, totuşi, în stadiul enunțului. In afară de Mihail Sebastian (şi el foarte fugar), nimeni nu a caracterizat-o, încercând să facă o lectură psihanalitică propriu-zisă a cărților scriitoarei.
Faptul e explicabil, pentru c/ă teoriile lui Freud au fost înconjurate dintotdeauna de o aură sulfuroasă. Şi în plus, poate că nicăieri altundeva aplicațiile lor n-au părut mai scandaloase ca pe tărâmul artei şi literaturii. Cum să admită lumea senin atribuirea unei origini nevrotice sublimate marilor opere poetice sau plastice, obiecte de străveche venerație unanimă ? Cine să nu protesteze indignat auzind că *Povestirile lui Perrault, Hamlet, Robinson Crusoe, Frații Karamazov* au ieşit din nişte impulsuri incestuoase si porniri paricide, canalizate pe planul inofensiv al imaginației?
Apoi, chiar acceptate, interpretările psihanalitice lasă nelămurit „misterul" valorii operelor artistice, atunci când se opresc asupra lor. Freud însuşi şi-a exprimat serioase rețineri în această privință şi a circumscris mereu, foarte prudent, sfera aplicației teoriilor sale cu un atare obiect.
Referindu-se la interesul stârnit de ele altor discipline scria : „Asupra câtorva probleme care se leagă de artă şi artişti, abordarea psihanalitică furnizează lămuriri satisfăcătoare ; altele îi scapă complet" (Das Interesse an der Psychoanalyse. Das Kunstwissenschaftliche Interesse. 1913). Până la bătrânețe, n-a încetat să repete aceasta:
„Plăcerea pe care o produc operele de artă n-a fost stricată de înțelegerea obținută prin psihanaliză. Dar trebuie să mărturisim profanilor care aşteaptă poate prea mult de la psihanaliză că ea nu aruncă nici o lumină a-supra a două probleme, acelea care, fără îndoială, îi interesează cel mai mult. Psihanaliza nu poate de fapt să ne spună nimic în legătură cu talentul artistic si mijloacele de care se serveşte artistul spre a lucra : dezvă-luirea tehnicii artistice nu este de asemenea de resortul ei" (Selbstdarstellung, 1925).
Totuşi, Freud n-a rezistat ispitei de a supune examenului psihanalitic operele unor numeroşi scriitori şi artişti (Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Dostoievski, Ibsen, Jen-sen, Michelangelo, Leonardo da Vinci *1. Sarah Koffmann crede că el întrevedea un mare viitor acestui tip de interpretări, dar îşi impunea o autocenzură din motive strategice, îl surprinde astfel scriind : „Cercetările psi-analitice au aruncat un val de lumină în do-meniul mitologiei, ştiinței literaturii şi psihologiei artistice" *2 şi „Aprecierea estetică a operei de artă, ca si explicarea talentului artistic (kunstlerische Bejahung) nu sunt sarcini ale psihanalizei. Dar se pare că psihanaliza este în măsură să spună cuvântul decisiv în toate chestiunile care privesc viața imaginară a oamenilor" (Ibid.).

<Note>
*1Der Wahn und die Traume in W. Jensens „Gradiva" ; Eine Kindheitserrinerung des Leonardo da Vinci Das Motiv der Kăst-chenwahl ; Der Moses des Michelangelo ; Einige Charaktertypen aus der psychoanalitischer Arbeit ; Eine Kindheitserrinerung aus „Dichtung und Wahrheit" ; Das Unlieimliche Dostojewski und die Vatertotung.
*2. Kurzer Abriss der Psychanalyse.
</Note>

Într-adevăr, revista *Imago* (1912-1938), scoasă de Hans Sachs şi Otto Rank, nemedici, sub oblăduirea lui Freud, era destinată să adăpostească aplicații ale psihanalizei la diferite domenii ale ştiinţelor, spiritului în genere. Mulți dintre discipolii cei mai apropiaţi ai profesorului vienez au publicat astfel de lucrări. Studiul lui Ernst Jones *Ilamlet and Oedipus* (1910) a fost realizat chiar pe baza anumitor indicații ale magistrului care -se bucura să aibă păreri coincidente cu Otto Rank, alt elev, autorul unei vaste cercetări intitulate *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage* (1912), acolo unde acesta comenta drama *Rosmersholm* de Ibsen. Theoclor Reik, Kaii Abraham, San-dor Ferenczi au abordat şi ei adeseori, fără sfială, chestiuni literare. Tot o persoană din anturajul lui Freud, traducătoarea multor cărți ale sale în limba franceză, a fost principesa Mărie Bonaparte, care a întreprins o întinsă şi amănunțită cercetare psihanalitică, avându-l ca obiect pe *Edgar Allan Poe* (1933), tipărită cu un „cuvânt înainte" al întemeietorului doctrinei. Doi ani înainte, Rene Laforgue *(L'echec de Baudelaire,* 1931) se aventurase într-o acțiune similară.
Asemenea investigații au crescut mereu ca număr de-a lungul timpului, perfecționându-si mijloacele şi urmând căi diferite.
Oricâte obiecții au stârnit mai departe, ca să ne convingem că atracția exercitată de psihanaliză asupra criticii ii-a slăbit, ci dimpotrivă a crescut, e de ajuns să amintim aici doar câteva din numele celor care au continuat să o resimtă: Gaston Bachelard, Charles Baudoin, Charles Mauron, Jean Paul Sartre, Edmund Wilson, Roland Barthes, Jean Starobinski, Jean Pierre Richard, Ernst Kris, Marthe Robert, Jean. Delay, George Painter etc.
Întorcându-ne la Hortensia Papadat-Bengescu, cel mai risc de a scandaliza 1-ar prezenta o explicare a comportării personajelor ei prin prismă freudiană. De vreme ce criticii au obiceiul să analizeze psihologia eroilor unui roman, pentru ce ar ocoli aspectele ei abisale, mai ales dacă aceasta — aşa cum e cazul nostru în speță — ne permite să înțelegem nişte reacții, care altfel ar părea nemotivate ?
Exact aşa ceva a încercat să facă Mihail Sebastian, oferindu-ne o interpretare psihanalitică a cazului Lenorei, foarte ingenios construită sub raport logic, dar discutabilă în multe privințe.
Ajutată de doctorul Walter să-şi aducă aminte că fata ei mai mică e fructul unui amor vinovat şi să învingă „cenzura morală" care o împiedica să recunoască aceasta, pacienta, „într-o zi — brusc — îi mărturiseşte chiar lui Doru Halippa adulterul : Mika-Le nu-i apar-ține — Lenora e lecuită".

Oare ? în *Drumul ascuns,* ca soţie a doctorului Walter, o regăsim pe eroină vindecată de crizele anterioare. Dar comportările ei, aparent normale, vădesc limpede că nevroza n-a dispărut deloc. Din fiinţa dominantă şi sentimental acaparatoare care a fost, Lenora s-a transformat într-o sclavă tăcută. Femeia, obositoare înainte prin asiduitatea sa amoroasă, are acum o purtare extrem de rezervată. Ea, care-si alintase foştii consorţi cu tot felul de diminutive, nu îndrăzneşte să-i spună actualului soţ nici măcar pe numele lui mic, Marcel. („Acel «Walter» decolorat pe buzele Lenorei se adapta bine neutralităţii noului menaj"). Dar constatăm şi altceva mai grav : Senzuala, ardenta Lenora acceptă regimul camerelor separate şi ,,chiar dacă-1 găseşte, la început, pentru ea extraordinar", ,,nu şi-ar fi putut închipui un pat comun cu Walter" ; raporturile sexuale au fost eliminate complet din noile relaţii conjugale. Walter — suntem informaţi — „nu-i cerea să fie amantă".
Lenora dă semne vizibile că evită lumea. Nu primeşte pe nimeni, e bucuroasă când Walter o scuteşte si de puţinele curse în maşină prin oraş. Preferă să vegeteze în micul ei budoar şi să-şi consume timpul răscolind sertarele cu dantele sau citind fascicole din romanul *Fantoma Neagră,.*
Suferă şi de amnezii ciudate : „Coca Aimee! Scumpa ei Coca-Aimee ! Da ! Aimee trebuie *1 să vie! O uitase ! Cum de putuse uita". Are îndoieli dacă trebuie sau nu să meargă la gară spre a-si întâmpina fiica, şi până la urmă cedează inerţiei, mulţumindu-se să o întâmpine cu braţele deschise pe .peronul sanatoriului. Toate acestea ne arată clar cât de vindecată e Lenora. Ca, să nu mai vorbim de apatia ei, preludiul cancerului care o va devora. (După Wilhelm Reich, tot un discipol al lui Freud, tumorile maligne ar avea origine psihică nevrotică, insatisfacţia sexuală pregătindu-se ivirea.)
Aşa e de logică această boală pentru Lenora (cancerul uterin, n. n.) — scrie, negreşind, Anton Holban, în-cât, personal am bănuit-o înainte de a citi romanul".
Mihail Sebastian crede a recunoaşte succesul, „terapeuticei morale" (citeşte psihanaliză), aplicată de doctorul Walter Lenorei, în faptul că protagoniştii sfârşesc prin a se căsători la sfârşitul tratamentului: „Nu lipseşte nici amănuntul ultim al lecuirii unei nevroze : relaţiile galante dintre doctor şi pacientă, care în tratate speciale se cheamă transfer".
Într-adevăr, la un moment dat, pe parcursul curei psihanalitice, bolnavul îşi îndreaptă asupra medicului energiile libidinale eliberate prin îndepărtarea refulărilor şi numai câstigarea acestei încrederi, cu o puternică bază afectivă, permite biruirea rezistenţelor opuse luminării inconştientului.
Dar *transfertul* substituie vechii nevroze o alta nouă, al cărei rezultat este. Abia când medicul reuşeşte să o înlăture şi pe ea se poate vorbi de vindecare. Altfel, psihanalistul ar trebui să ia în căsătorie toate pacientele sau să devină, cel puţin, amantul lor chiar dacă ar fi vorba de femei cu părul alb. Şi ce să facă în cazul bolnavilor de sex masculin ?
Însăşi explicaţia nevrozei, căreia îi cade pradă Lenora, lasă de dorit : Conştiinţa eroinei — crede criticul — „nu asimilează faptul consumat al adulterului, îl deplasează violent din amintire" (refulează actul în inconştient). Lenora îşi iubeşte soţul „anormal de mult", datorită căinţei, vrând să compenseze astfel vechea infidelitate. Mika-Le trece, aşadar, în ochii tuturor drept fiica lui Doru Halippa. Purtarea ei depravată (avansurile erotice făcute prinţului Maxeiiţiu, logodnicul surorii sale Elena), reamintind originea bastardă a „felahinei" — cum o botezase Mimi — îi provoacă Lenarei o nevoie imperioasă de a-si mărturisi păcatul, dar ruşinea o împiedică. Aşa se naşte nevroza, prin represiunea unei dorinţe care caută satisfacere pe căi ocolite. Lenora ajunge să-şi împingă soţul mult iubit în braţele altei femei, apropiindu-1 de verişoara Eliza, obiectul primului său proiect

matrimonial. Logica ascunsă a acestei manevre bizare, simptom al dezordinei sufleteşti, ar fi, după Mihail Sadoveanu, următoarea: „Lenora vrea să fie înşelată, vrea să aibă iluzia trădării sale. E o pedeapsă pe care şi-o administrează benevol şi o scuză întârziată pentru păcatul ei de altădată, în acest leac fatal ce o împacă, ea se dăruieşte nebuniei şi se complace în ea".

Dar e îndoielnic că abia după ce Mika-Le încearcă să sucească minţile prinţului Maxenţiu, Lenora îşi reaminteşte de originea fetei, recunoscând în apucăturile perverse ale „spurcăciunii" zestrea ereditară, pe care i-a transmis-o tatăl ei adevărat, vagabondul italian. Păcatul vechi al eroinei „nu e cunoscut aproape de nimeni" — scrie Mihail Sebastian. Formulă eufemistică! Verişoara i-a făcut confidenţe clin capul locului bunei Lina, cerându-i concursul spre a scăpa de fructul nedorit. Că Mika-Le nu e fata lui Doru, ci a zidarului italian, ştie de mult şi guraliva Nory, care-i împărtăşeşte faptul, cu prima ocazie, lui Mini, ca pe un lucru public. Şi alte persoane, foarte probabil, sunt în cunoştinţă de cauză. „Misterul" Lenorei e un fel de secret al lui polichinelle, numai soţul ei nu-1 ştie. Criticul trece şi prea uşor peste evoluţia bolii : După o vizită la Viena (unde suferă un scurt tratament) starea psihică a Lenorei cunoaşte o remisiune, coincidentă cu mariajul Elenei. Crizele de nervi sunt înlocuite printr-o *atonic.* Lenora nu mai suportă cel mai mic zgomot, stă ore întregi tăcută, ascultându-si parcă o voce lăuntrică. Abia ulterior simptomele nevrozei devin manifeste. Lenora se dă cu capul de pereţi, într-o zi dă foc patului conjugal, o irită prezenţa lui Doru, îi arată o ostilitate pronunţată, îl acuză că ar complota împreună cu Elena şi Mika-Le împotriva ei şi a Cocăi-Aimee ca să le lase pe drumuri, îşi neglijează înfăţişarea, umblă nepieptănată şi neîngrijit îmbrăcată, dânsa care zăbovea ore întregi ia oglindă. Aducerea în casă a Elizei e ultima dintre aceste comportări anormale.

Mihail Sebastian se îndepărtează, precum vedem, *de* materia epică a ficţiunii, substituindu-i o schemă reductivă. Interpretarea lui nu explică astfel psihologia personajului, aşa cum făgăduia, ci urmărind a o face să corespundă neapărat si evident teoriilor freudiste, are un efect sărăcitor. Mai mult, poate să-1 împingă pe critic la reproşuri nejustificate aduse autoarei, conform cu teza lui paradoxală că Hortensia Papadat-Bengescu, neîntrecută artistă în urmărirea şi crearea unei atmosfere sau acţiuni, dar incapabilă să abordeze direct si să speculeze la surse procesul lor psihologic — are temperament şi sensibilitate dramatică, nu şi autentice facultăţi analitice.

Astfel, după ce crede *a* fi demontat mecanismul îmbolnăvirii şi vindecării Lenorei, scrie: „Examenul de mai sus ne aparţine. D-na Bengescu nici nu-l face pe cititorul neinformat să-1 bănuiască. Explicaţiile sale sunt şi insuficiente si false".

Nu este chiar atât de sigur. Diagnosticarea exactă a unei nevroze întâmpină adesea mari dificultăţi şi, pe multe cazuri, psihiatrii faimoşi s-au contrazis. Freud însuşi a-firmă răspicat că numai după o perioadă ele examen psihanalitic se poate spune cu o anumită certitudine care e natura specifică a unei tulburări nervoase. Simptomele, îndeosebi la început, sunt înşelătoare, abia peste un timp pot fi surprinse cele caracteristice.

Iniţial, Lenora pare a trece prin nişte crize de isterie (crisparea gurii, tremurul ritmic, convulsiv al corpului, palpitaţiile, plânsetele, leşinurile). Apoi trădează şi a-numite fobii (nu suferă să o vadă pe Mika-Le, dă foc patului conjugal care-i inspiră oroare). Intră într-o acută stare depresivă, nu o mai interesează nimic. („Buna Lina" pronunţă la un moment dat cuvântul *melancolie).* Se consideră si persecutată (Doru urmăreşte să o deposedeze în favoarea Elenei).

Criticul nu are posibilitatea să consulte personajul, să-1 invite a se întinde pe canapeaua psihanalistului si a-şi povesti visele. Trebuie să lucreze doar cu atâtea date câte i *le* furnizează textul şi nimic altceva. Şansa lui de a furniza o interpretare plauzibilă e să le găsească o explicaţie cât mai convingătoare.
Desigur că Lenora vrea să uite aventura cu zidarul italian din motive foarte întemeiate. Fusese un act nesăbuit, putea să o coste pierderea lui Doru, pe care-l iubeşte, şi a unei situaţii sociale de invidiat (moşiereasă la Prundeni). Adulterul avusese si urmări nefericite, naşterea Mikăi-Le (Lenora voise să o împiedice), obligaţia apoi de a-şi pune încontinuu soţul într-o situaţie falsă, făcând clin el tatăl „spurcăciunii".
Se pare însă că această amnezie voită îi reuşise, întrucât a păstrat relaţii conjugale deosebit de tandre cu Doru, multă vreme încă, arătând o gelozie aprigă oricui avea impresia că reţine afecţiunea lui, inclusiv fetei mai mari. Elena.
Criza izbucneşte abia după incidentul logodnei stricate. De ce tocmai atunci, când ştim că Lenora nu o prea iubeşte pe Elena ? în plus, familia e lezată, clar se simte-mai puţin împinsă a da faptului proporţii catastrofice. Singură Lenora face din el „o tragedie". Mai curând e de necrezut că purtarea josnică a Mikăi-Le îi aminteşte eroinei nu atât vechea întâmplare neplăcută, cât motivul care a provocat-o : senzualitatea proprie, puternică, nestăpânită. „Felahina", prin apucăturile ei agresive, e o imagine vie a moştenirii acestei aplecări spre luxură. Lenora începe astfel să resimtă o spaimă de ea însăşi ; natura voluptoasă cu care natura a înzestrat-o îi produce oroare. Capătă imboldul secret să-si reprime pornirile libiciinale chiar si .Ia adresa lui Doru.
Refularea aceasta ulterioară nu mai reuşeşte însă. Afectele rămase nereprimate se transformă în anxii (teamă de efectul dorinţelor sexuale), conform „angoasei isterice", de care probabil suferă, o psihonevroză foarte răspândită.
Lenora reacţionează negativ, cu repulsii, faţă de tot ce se asociază firii sale voluptoase (sfâşie dantelele kimonoului, toarnă spirt peste patul conjugal şi-i dă foc, nu-şi mai îngrijeşte aspectul fizic si vestimentar, o supără prezenţa lui Doru). Anumite fobii avusese şi înainte. Să ne amintim că nu voia să calce prin aripa clădirii, pentru construirea căreia fusese angajat zidarul italian şi unde se juca Mika-Le. După întâia remisiune, rămâne cu oroarea de zgomote. (Ar putea fi şi ele asociate epocii când o parte a locuinţei devenise un şantier.)
În sfârşit, şi ca soţie a lui Walter, după „vindecare", manifesta o formă ascunsă de agorafobie (nu vrea să iasă nicăieri şi in timpul plimbărilor impuse refuză să coboare din maşină).
Concomitent, Lenora se culpabilizează, reacţie iarăşi proprie istericilor anxioşi de tipul ei. Simptomul nevrotic constituie — după Freud — un *compromis î*ntre forţele psihice conflictuale ; prin actele aberante, bolnavul îşi satisface, sub o formă deghizată, vicleană, fantasmatică, sustrase cenzurei morale si acceptate de conştiinţă, dorinţele refulate. Lenora simte plăcere să se pedepsească, găseşte un derivativ al voluptăţii în suferinţă. De aceea umblă nepieptănată şi neglijent îmbrăcată, ea care stătea ceasuri întregi la oglindă. Lenora vrea să fie urâtă, să displacă, să desfiinţeze capul ..păpuşii de Nimberg". Amănunt semnificativ : capătă o iată aspră, rea, tenul ei îşi pierde faimoasa culoare roz-alb, „ca şi cum o sită i-ar fi cernut cenuşă pe sub piele". Cu o carne puhavă, flască, pare acum o statuie mare, grea.
Dintr-o egală dorinţă de a se auto-pedepsi, eroina renunţă ia bijuteriile sale cele mai dragi (perlele pe care i le cumpărase Dodu) şi le dăruie Elenei, cu prilejul nunţii ei. Mika-Le,

imagine vie a demonici erotice proprii, devine pentru Elena un obiect al auto-detestării. Nimeni nu o tratează atât de neiertător ca ea, ceilalți, Doru, Elena, Drăgănescu, țața Tana, îi arată o relativă indulgență.
Ajunsă a-şi privi cu oroare senzualitatea, Lenora vede în procedura Mikăi-Le față de sora sa mai mare o repetiție a ceea ce-i făcuse dânsa verişoarei Eliza. Sentimentul de culpabilitate cere, pentru a pieri, reperația vinei. Nu ca să fie înşelată — aşa cum crede Mihail Sebastian — Lenora îl împinge pe Doru, în brațele Elizei, ci spre a drege ceea ce stricase cândva, amorul foştilor logodnici. Reconstituind vechea idilă, aduce lucrurile iarăşi în starea lor dinaintea căsătoriei ei cu Doru, aboleşte trecutul, adică tot ce i s-a întâmplat şi a devenit o sursă permanentă de anxietate.
Ce explicații le reproşa criticul autoarei, ca „insuficiente şi false" ?
Există aici o primă neînțelegere : Mihai Sebastian atribuie Hortensiei Papadat-Bengescu reflecțiile lui Mini,, care, chiar dacă joacă în roman rolul de „raisonneuse",. rămâne un personaj si are dreptul — conform legilor ficțiunii — să se înşele.
Dar, admițând că explicațiile exprimă opinia autoarei, în fond ce spun ele ? „Mini rămase amețită de vorbăria stacată, zgomotoasă, încâlcită a lui Nory. Atâta era precis, că Leonora dezvăluise taina castelului — nu într-un acces de mânie, ci în plină conştiință. Spontan, e drept, dar cu o logică calculată parcă. Pentru asta avusese fără îndoială un motiv ! Care ? Era ultima ei legătură cu trecutul, pe care o rupsese. Prin. scena asta liminară lichidase romanul căsniciei ei. Cu care scop ? O ajutaseră, e drept, si împrejurările. Destinul îşi va avea partea lui de fatalitate'."
Citind într-o notă din josul paginii aceste gânduri, criticul întăreşte imputarea adusă romancierei : „Explicație — scrie el — nu numai simplistă, dar în flagrantă contrazicere cu legea sufletească a lecuirii acesteia. D-na Bengescu ar fi trebuit să-1 consulte pe dr-ul Walter. I-ar fi spus el cit se înşeală."
Abia către sfârşitul carierei sale, întâlnind la numeroşi pacienți o bruscă rezistență insurmontabilă, o „fugă în boală", Freud a descoperit acțiunea unei porniri distructive care se împleteşte cu sexualitatea si constituie aşa-numitul „instinct al morții", în orice manifestare a vieții — a arătat şi biologia — apare o tendință de -repetiție, prin reîntoarcerea materiei însuflețite la starea anorganică. „Instinctul morții" se îndreaptă asupra obiectului erotic (ființa iubită) şi, când eul i s-a identificat, asupra lui însuşi, cu o irepresibilă furie nimicitoare. In pasajul incriminat autoarei, Mini se referea J a aşa ceva, vorbind de logica rece, calculată parcă, prin care Lenora îşi distruge căsnicia, rupând astfel ultima legătură cu un trecut apăsător, devenit insuportabil pentru dânsa. în altă parte, personajul port-voce *a* autoarei e si mai categoric, încercând să găsească explicația purtării curioase a Lenorei față de verişoara Eliza, aceeaşi
Mini îşi spune: „Aversiunea ei neîndoioasă, haină, către Doru, care o făcea să caute a scăpa de el prin orice mijloc, găsise în ideea asta un agent de dizolvare definitivă a căsniciei lor. Era desigur ideea ei fixă, opera nouă la care lucra cu aceeaşi pornire lacomă care o caracteriza, cu aceeaşi forță impulsivă. Mijloacele, de obicei, erau sumare şi arbitrare. Dar era mai ales în acea patimă nouă, cine ştie ce tainică şi saşie meştesugire a inconştientului (...) Lenora, în incinta nebuniei ei, avea o logică perfectă, aceea a distrugerii (...) Lenora ucisese în ea pe Doru, şi acum căuta să se ucidă în el (...) De când sfâşiase, la plecarea lui Mika-Le, dantela hainei de casă, sentimentul distrugerii crescuse, cuprinsese în ea tot. Se distrugea pe ea, pe ceilalți, locul, timpul, simțirile."

Dezinteresul pentru nunta Elenei, neparticiparea la eveniment pot fi interpretate tot ca acte sortite a-i satisface dorința restabilirii situației antemaritale, când nu avea nici o fiică. Mini şi respectiv prin ea Hortensia Papadat-Bengescu posedă, precum se vede, o intuiție a psihologiei abisale mai exactă decât criticul. Dacă doctorul Walter era la curent cu progresele psihanalizei (si aşa par să fi stat lucrurile, după câte aflăm despre caracterul lui studios), el i-ar fi dat dreptate autoarei mie în sută.
Să oprim aici o discuție prelungită prea mult de o intenție demonstrativă. Ne-a preocupat, nu atât cazul Lenorei în sine, cit să arătăm cum interpretarea lui corectă, din punct de vedere psihanalitic, poate răsturna o obiecție critică injustă.
Nevroze întâlnim şi în alte romane ale autoarei, toate aproape, cuprinzând măcar una, înfăţişată pe larg : *Concert din muzică de Bach* ne dă prilejul să urmărim cum se dezvoltă ipohondria prinţului Maxenţiu, *Drumul ascuns,* presiunile psihice, sub efectul cărora doctorul Walter îşi va pune capăt zilelor, după ce avusese întâi intenția să o ucidă pe Coca-Aimee, *Rădăcini,* alunecarea treptată în clemență a Anetei Pascu.
Bineînțeles că explicarea psihanalitică a cazurilor a-cestora prezintă interes pentru exegeza literară numai acolo' unde teoriile lui Freud pot arunca o lumină asupra unor comportamente care ar părea altfel lipsite ele motivare şi imputabile scriitoarei ca arbitrare.
Aşa e forma de misticitate amoroasă a prinţului Maxenţiu. Cum ajunge el să-şi imagineze un întreg roman sentimental, suav şi sublim, cu Elena, atunci când atinge treapta cea mai de jos a degradării fizice şi morale?
Maxenţiu manifestă, la început, o evidentă ipohondrie. El îşi concentrează toată atenția asupra organelor sale interne, resimțind o vădită plăcere din descărcarea excitațiilor pe care acestea le suferă: „Cu toată atenția, cu toți ochii îşi examina ligheanul, batista, şi, sta în patul maculat, cu un fel de voluptate a nesimțirii. După atâta constrângere era o orgie de tuse, de expectorări, de toate mizeriile concrete ale bolii, îşi descărca cu bucurie ticăloşia şi trupul lui acum material, nesecat ele coptură, de murdărie, îi era drag aşa ; îi părea că-1 simte viu tocmai pentru că era, astfel, rodnic."
Hortensia Papadat-Bengescu are o clarviziune extraordinară a formelor sub care ipohondrul găseşte o satisfacție a dorințelor lui în senzațiile vegetative : „Ceea ce-i plăcea mult era năduşeala. Ascundea momentul transpirației înadins ca să rămână în izul ei ; numai când începea tremurul, cerea speriat să fie primenit, dar nu lăsa să-i ia cămaşa de tot. O mai ținea pe pat aşa, aşa udă..."
Ipohondria este o nevroză *actuală,* care are o cauză fizică, în cazul nostru tuberculoza. Pe efectele interne ale acesteia se grefează o formă de sexualitate aplicată unor zone erofogene, ivite în interiorul corpului. Ipohondria ascunde însă adesea îndărătul ei — arată Freud — o psihonevroză *narcisică.* Este vorba de o întoarcere a libido-ului asupra eului însuşi. Spre a sugera plastic cum se petrece acest lucru, Freud compara fenomenul cu actul prin care făpturile elementare întind în afară, din masa lor protoplasmatică nediferenţiată, *pseudopode* şi le retrag înapoi. *Libido-ul* „eului" s-ar comporta astfel îndreptându-şi o parte a sa către obiectul erotic, fixând-o asupra lui şi luând-o înapoi, când atracția sexuală încetează. La inşii echilibrați, o asemenea mişcare de du-te vino are loc fără mari dificultăți, cu o perfectă elasticitate, care dispare complet în nevrozele narcisice. Instalarea acestora este urmarea neputinței, eului de a-şi mai trimite libido-ul către obiecte erotice din afară, concentrându-l exclusiv asupra ,sa.

Narcisismul este însă o fază primară generală în evoluția sexualității ; ca atare precede, la orice om, alegerea obiectelor şi corespunde fazei autosatisfacerii erotice infantile. Aşa se formează de fapt „eul", atrăgând întâi a-supra sa pulsiunile sinelui, ale acelui *Es,* cum îl numeşte, după Nietzsche, Freud.
Dar procesul narcisic implică şi o modificare. „Transformării libidoului *sinelui î*n libido al *eului î*i corespunde *o renunțare la scopurile sexuale, o desexualizare"* (s. n.)-
Inşii care suferă de nevroze narcisice au o dispoziție pronunțată către *sublimare.* Eul lor este sufocat tocmai de surplusul libidoului incapabil a se ataşa altor ființe. Tendința către sublimare apare cel mai frapant — spune Freud — în efortul de regăsire a unor obiecte erotice exterioare. Când încearcă aşa ceva, libidoul narcisicului nu izbuteşte să apuce decât „umbra" acestora, adică numai „reprezentările verbale" care le corespund.
E exact forma dragostei idealizate, golite de orice conținut sexual, reduse la simple cuvinte, cu o vagă încărcătură amoroasă, simțământul încolțit în sufletul lui Maxențiu pentru Elena.
Gesturile sunt paralizate de timidități copleşitoare şi scrupule nenumărate. Marile scene ale acestei reveniri sentimentale complet spiritualizate se joacă exclusiv în imaginație, presupun porniri exaltate şi diafane, avânturi pure sufleteşti, care-si trimit ecouri secret, „masonice" parcă, prin mesagiile prințului către Elena, din sanatoriul elvețian pe cărți poştale „cu cer albastru si munți albi" : „Amiciția mă reține ! Plutesc ! Vă puteți bucura" ; „Mă simt un om nou, un copil ! sunt beat de aer curat, voi fi curând sănătos şi fericit !".
Pătrunderea, cu care Hortensia Papadat-Bengescu conduce la ultimele consecințe logica abisală a nevrozei lui Maxențiu, produce în perspectiva psihanalitică o uimire Plină de admirație. Comentariul autoarei atinge o finețe extremă, abia astfel perceptibilă. (Chiar şi Freud a avut revelația târzie a reacțiilor paradoxale narcisice.) „Sentimentele lui (Maxențiu, n. n.) pentru Elena nu aveau nevoie de imboldul prezenței. Existența efectivă a lui şi a Elenei era un obstacol pentru avânturile lui imateriale, înlăturate acum de distanță. De aceea cuvintele lui exaltate nu exprimau dorința unei revederi imediate : „Zbor ! sunt o pasăre ! sunt lângă Dumneavoastră, clar am răbdare. Totul e luminos."
Mulți vor fi fost surprinşi auzindu-ne pomenind de sinuciderea doctorului Walter, după ce proiectase o crimă asupra soției sale. Despre acestea, *Drumul ascuns* nu spune nimic, dar vor avea loc ulterior, aşa cam ne informează paginile care S-au păstrat din romanul pierdut, *Străina.*
Un mister există, aşadar si cu şeful sanatoriului Ba-rodin, dacă necunoscând ce destin îi rezervă personajului autoarea, Anton Holban era împins să-1 înțeleagă ca pe o fire *eroică* si să scrie : „Tânărul Walter, individ compromis, se îndepărtează de la calea comună (Morala) de bună voie, din setea de dominație, nu din cupiditate. E felul lui de a fi eroic. (E om de ştiință şi ştiința nu produce. Dacă ar fi fost om de afaceri, ar fi produs el aceşti bani, prin tot atâtea compromisuri de altfel. Eroismul lui constă în a se menține în echilibru față de situația excepțională, în a nu fi doborât şi nici de a fi mai prejos de ea.)
Calea excepțională îl izolează, îl diferențiază, e o disciplină severă care-1 formează şi-1 ridică.
La Walter este lucidă voința de a înfăptui din viața lui o „operă de artă".
Drumul ascuns al personajului avea să-l conducă, în viziunea autoarei, către cu totul altceva, în fragmentele din *Străina,* doctorul Walter ne apare mult schimbat : ras în cap, cu câteva fire de barbă lăsate să crească la în-tâmplare, comportându-se bizar, inspiră o

spaimă permanentă soției sale. Coca-Aimee îl crede nebun şi are teamă (aşa cum îi comunică Elenei), că Walter vrea să o otrăvească.
Într-adevăr, acesta îşi consacrase tot timpul din urmă căutării unei substanțe toxice „invincibile" şi care „să nu lase urme". Cedase sanatoriul statului, izolându-se în cabinetul său de lucru, unde interzicea accesul altcuiva decât laborantului.
Coca-Aimee nu greşea, Walter avusese realmente intenția să-şi experimenteze asupra ei otrava descoperită, dar' apoi renunțase şi se luase pe sine drept cobai.
E posibil de susținut şi în continuare că era o natură eroică, actul său sinucigaş ieşind din comun prin riscul suprem asumat. Aşa şi socoteşte Walter experimentul, ca pe un mijloc „spre a-şi dovedi tăria", „desăvârşirea propriei lui făpturi", „desprinderea de tot ce e omenesc".
Oricum, însă, în ipostaza din *Străina,* eroul provoacă cititorului o puternică surpriză, care cere explicații de ordinul psihologiei abisale.
Pentru Anton Holban, Walter e o persoană foarte echilibrată sub raport sufletesc, o natură în stare să înfrunte fără teamă opinia publică si morală. Dar din perspectivă psihanalitică, ne apare clar că avem de-a face cu un nevropat. Maladia lui — e adevărat — rămâne secretă lungă vreme, nu are manifestări exterioare care să intrige. Ba prin calm, hotărâre, spirit organizatoric, tact, stăpânire de sine extraordinară, personajul creează impresia unei sănătăți psihice perfecte. Unele tulburări se lasă, totuşi, ghicite, dacă îi dăm ascultare lui Freud. Walter — ni se spune, „căpătase pentru femei un dezgust din cauza Salemei, dezgust pe care-1 are către cea mai fină gustare cineva nevoit să suporte mereu un banchet". (Ultimele cuvinte conțin o ironie crudă : nesățioasa baroană Efraim cântărea o sută douăzeci de kile !) „Salema istovise gustul lui Walter pentru voluptate", „Avea sau nu legături cu vreo clientă sau infirmieră ? cu vreo curtezană sau vânzătoare de tablouri ? Probabil că nu, deoarece nici una dintr-însele nu se lăuda sau nu trăda".
Înțelegem că Walter nu întreține relații sexuale nici cu Lenora destinată a fi doar o soție decorativă. Apoi, respinge în două rânduri dragostea sufletească şi trupească (Hilda şi Coca-Aimee), observă chiar Anton Holban.
Altceva are însă un caracter mai simptomatic: însăşi faimoasa stăpânire de sine a personajului. Ea constă într-o aproape completă suprimare a emotivității, e o veritabilă glacialitate sufletească, de care Walter se simte foarte mândru. „Sentimentele sale trec — precizează autoarea — prin acelaşi frigorifer, unde totul îşi pierde culoarea, căldura, savoarea".
Walter a ajuns aşa — aflăm iarăşi — în urma unui travaliu îndelung asupra lui însuşi. Acceptând relația monstruoasă cu Salema, trebuise să-şi învingă repulsia fizică, pe care ea i-o trezea, precum si aceea morală față de sine, fiindcă se pretase unui asemenea târg infam. Romanciera, foloseşte o excelentă comparație spre a ne face sensibile condițiile şi consecințele actului: „Practicase vițiul — scrie ea — ca un chirurg care operează calm si conştient asupra sa; el singur prepara cuțitul si urmărea tăişul lamei ; o anestezie totală îi oprea atunci toată vitalitatea ; n-avea nici o urmă de beție sau desfătare, ceea ce era scuza lui".
Walter învață să-şi biruie conştiința. „E tot timpul la pândă ca ea să nu profite de vreo slăbiciune a sa." Căsătoria cu Lenora fusese o asemenea împrejurare, când „armura" lui se dovedise „vulnerabilă" ; fiindcă „în acel moment de uitare de sine nu apucase a refuza, ba chiar pronunțase cuvinte de angajament".

Lui Walter „conştiinţa îi este un vrăjmaş, neîmpăcat, adversar subtil, veşnic treaz, lovind pieziş" — remarcă Anton Holban. Iar autoarea ne spune : „din confruntarea moralei cu ambiţiile lui rezultase atitudinea rece si hotărâtă, compromis între dezgusturile de sine şi .gusturile sale".
Dar cine sunt factorii psihici angajaţi în această aprigă opoziţie ?
Unul este „conştiinţa", de care vorbeşte Anton Holban şi romanciera, adică „supraeul" lui Walter, după "Freud, instanţa superioară din sufletul personajului, „cenzura morală".
Şi cine reuşeşte să o ţină cu atâta fermitate la distanţă, neîngăduindu-i nici o imputare ?
E *eul* lui Walter, pentru care ştim că „nemulţumirea de sine" reprezenta un sentiment „intolerabil".
Dar cum se realizează echilibrul acesta foarte dificil ?
Walter, neurolog, interesat de „terapia morală" (prin care trebuie să înţelegem psihanaliza) si-o aplică lui însuşi. El examinează tot timpul, cu o luciditate necruţătoare, tot ce se întâmplă în sufletul său, urmărind programul freudist de a reduce necontenit terenul inconştientului, muţind eul în locul instinctului, exercitând o operă civilizatorie, ca „asanarea golfului Zuydersee."
„A putea sta nestânjenit în plină lumină era ceva mereu de mare preţ pentru D-rul Walter."
Ambiţia însă de a sustrage întreaga viaţă psihică inconştientului rămâne o himeră. Acesta îşi ia ca aliat chiar pe „eul ideal", care plonjează prin preistoria naşterii sale în inconştient si se alimentează de acolo cu o energie instinctuală mereu împrospătată. Mai toţi adepţii de frunte ai psihanalizei au suferit de nevroze (W. Fliefcs, S. Fe-renczy), unii chiar sub forme foarte grave (O. Rank, W. Reich). Freud însuşi s-a luptat toată viaţa cu o isterie de transfert.
Regimul lucidităţii depline îl duce pe doctorul Walter la o stare asemănătoare în multe privinţe megalomaniei sau delirului grandorii.
În asemenea cazuri — spune Freud — *„idealul eului,,* după ce a exercitat asupra *eului* un control foarte riguros, se găseşte momentan absorbit de către el, contopit cu el", aşa că insul cunoaşte „un sentiment de triumf şi de satisfacţie, pe care nici o critică nu vine să-1 tulbure, se simte liber de orice obstacol, la adăpost de orice reproş, de orice căinţă".
Walter nu se sperie de atracţia sa pentru Coca-Aimee, deşi drumul tortuos către satisfacerea unei atari porniri" trece, simbolic vorbind, prin incest (obiectul erotic e aicâ fiica lui vitregă) si asasinat (ca libidoul să-şi realizeze ţelul, Lenora, soţia legitimă, trebue să piară). Dimpotrivă, fragmentele din *Străina* ne dau prilejul să aflăm că abia ideea incestului îl atrăsese, ba o asocia şi deflorării. Ne-virginitatea noii sale soţii îi provqcase o uriaşă scârbă.
Walter gustă cu surpriză agreabilă ivirea într-însul a unei emotivităţi, socotite până atunci moarte pentru el .-„Statornicit în voinţa lui sceptică, poseda aşadar şi celălalt material, cel din care oamenii slabi fac atâta pricină. Era uimit de luxul persoanei lui, îşi drămuise cu îngâmfare sensibilitatea; simţirea lui puţină era mai valoroasă ca a acelor care o vântură din belşug". Concluziile autoanalizei sunt de natură, cum se vede, a-1 măguli. Lungul duel cu Aimee nu face decât să-i confirme buna părere despre sine ; când fiica vitregă încearcă să-â rănească simţul moral, printr-o aluzie la donatoarea sanatoriului, şi motivul generozităţii ei, efectul e contrar: „Walter, după astfel de agresiuni rămânea cu pulsaţia dezordonată, îi părea că a suferit o violenţă fizică nu lipsită de un element de plăcere.

Raționamentul îi arată că a fost atacat de un infirm, deci de un iresponsabil. Sfârşise prin-tr-o indulgență disprețuitoare pentru păpuşa indolentă cu care îl gratificase căsătoria."
Sub masca flegmatică descoperim la Walter exaltarea, autosatisfacția, pe care le încearcă în tot ce fac cei cuprinşi de delirul grandorii : „Se adresa în gând unor adversari fictivi si sfidători : — Am putut ceea ce voi credeți mai de seamă si am putut ceea ce voi nu sunteți în stare. Am putut binele si răul şi voi trece mai departe pe un drum asemuitor cu şoselele care şerpuiesc pe suişuri, întoarnă unghiuri, taie peste prăpăstii, pentru a sparge în tenebrele vreunei stânci un tunel dăltuit."
Felul cum izbutise să anunțe familiei moartea subită a lui Drăgănescu, consolând rudele cu perfect tact, i se pare o realizare admirabilă: „Nu crease el Walter o mare operă, nu era el un binefăcător?"
În sfârşit, chiar ruşinea secretă pe care o resimțea fiindcă a renunțat la Hilda, spre a-i oferi orfanei Coca-Aimee ocrotire, luând-o de soție — aşa cum făgăduise Lenorei — se converteşte într-o exaltare triumfală: „...Mai sus !... Tot mai sus !... Dorea parcă o stimă mereu mai anevoioasă ce nu i se mai putea oferi."
Walter e mândru că a izbutit să-şi biruie scrupulele de conştiință, să aibă un suflet „tare", supraomenesc. Exact aşa se şi vede, ca nevropații căzuți pradă delirului grandorii, „îl credea nebun — îşi spune, în faza agravată din *Străina.* Era el oare nebun ? Nu. Era un supraom si o va dovedi lumii întregi."
Contopindu-şi „eul" cu „supraeul", personajul n-a încetat, ca orice maniac, să asculte de imperativele acestuia.

<Notă>
*1 „Pentru concepția noastră analitică — afirmă Freud — mania grandorii este consecința imediată a măririi *eului* prin toată cantitatea de energie libidinală retrasă obiectelor; ea este un narcisism secundar survenit ca urmare a trezirii narcisismului primitiv, care este acela al primei copilării."
</Notă>

Tot unor principii ideale constrângătoare]i se supune, cu singura diferență că o energică „esteti-zare" a lor le-a deghizat în norme de conduită proprii. Astfel zis, Walter are „religia" si „morala" lui — cel puțin aşa crede — si ascultă de ele fără crâcnire. Se căsătoreşte cu Coca-Aimee, furnizându-şi o asemenea motivare „superioară" : (respectă cuvântul dat Lenorei pe patul de moarte ; vrea să adauge încă o figurină colecției sale de artă — si, sfidând aparent opinia publică, are curajul incestului), în realitate caută să o menajeze tot timpul, căci ce altceva este scrupulul moral de a nu călca promisiunea făcută soției lui muribunde, că va asigura viitorul fiicei ei ?
Există, la mijloc, şi o ipocrizie : Walter este convins că a consimțit la un sacrificiu, act care-i sporeşte buna părere de sine. în realitate, urmează, pe o cale deturnată, impulsul „libido"-ului, scoțând plăcere din ceea ce socoteşte a fi o renunțare. Ura lui împotriva Cocăi-Aimee e, după concepția freudistă, o expresie a ambivalenței sentimentului, foarte pronunțată în asemenea nevroze, unde *supraeul* ajunge un adevărat depozit de porniri sadice. Nu trebuie deci să ne mire că Walter va nutri, o bucată de vreme, dorința să o ucidă pe Coca-Aimee.
Surplusul de sadism, nemaiputând fi suportat, e *proiectat* asupra altei persoane, căreia nevroticul îi atribuie intenția distructivă. El nu face decât să se supună, fără voie, silit,

acestei porunci agresive. Dacă resimte o vreme impulsul de a o ucide pe Coca-Aimee, este pentru că aşa i-o reclamă portretul Salemei, o fidelitate care cere să fie înlăturată uzurpatoarea adevăratei stăpâne pe sufletul lui. Apoi abandonează intenția criminală tot din dragoste de sine. Coca-Aimee nu merită să participe, nici măcar ca victimă la grandoarea proiectului său, neînțelegându-i măreția, temându-se. Salema ar fi acceptat bucuroasă.

Dar eul căzut în mania grandorii înlătură până şi a-cest ultim obiect de ataşament erotic exterior. Walter donează unui muzeu portretul Salemei şi decide a beneficia singur de gloria *pe* care o va cunoaşte reuşita măreței experiențe, să-şi administreze sie însuşi otrava.

Sinuciderea, ca o împingere la limită a delirului grandorii, realizează prin acest personaj o demonstrație strălucită, de o consecvență absolută, înfricoşătoare, în logica unei psihoze.

Demența Anetei Pascu ocupă o bună parte clin romanul *Rădăcini,* dar nu prezintă momente obscure sub raport narativ, ca să reclame o explicație psihanalitică. Comportările personajului ne apar, în ciuda dereglării lor, perfect motivate. Există însă şi în acest roman, pe un plan secundar, alt psihopat al cărui act, funest final intrigă restul personajelor cărții, precum şi pe cititor. De ce s-a spânzurat Ghighi, fiul Elenei şi al lui Drăgănescu ? — se întreabă Nory, dar nu numai ea. Sigur, sunt sugerate câteva motive, băiatul traversa vârsta dificilă a pubertății, era o fire închisă, introvertită, resimțea neplăcut proiectele mamei sale privitoare la el (educația destinată a face dintr-însul un bun moşier), contractase nişte relații tulburi cu o fată de țăran, cam sălbatecă şi dezmățată, Iviră, care se omoară si dânsa. Ghighi avusese, probabil, o experiență erotică demoralizantă şi ea îl împinsese să-şi pună capăt zilelor. Kira, socotindu-se răspunzătoare de catastrofă, îngrozită, se azvârlise în iaz.

Explicația aceasta comodă lasă însă nişte puncte neclare. E insinuată si ipoteza că fata îşi curmase viața pentru că rămăsese însărcinată : „Kira grăsuna... plescăind în apă, afundată, în buruieni, scoasă apoi, grea, mai grea de apă, de urâciune şi poate de păcat" — reflectează Nory în drum spre Prundeni. Elena găseşte printre caietele lui Ghighi o scrisoare în care- el încearcă să-şi motiveze sinuciderea : „S-a întâmplat ceva grozav cu Kira. Cum să mai dau ochi cu Vie... Mi-e ruşine de toată lumea, de domnul Simeon si de tata... Kira e o neruşinată, dar nu pot suferi ce s-a întâmplat. Nu mai pot fi un compozitor. Dacă Mark era aici nu se întâmpla..."

„Aşadar, avusese un timp în care premeditase, pregătise", — constată Nory, simțind că i se strânge gât-lejul.

Ipoteza socului provocat de o inițiere erotică brutală, în măsură a-1 traumatiza pe candidul Ghighi, cade. După cum şi varianta eşecului sexual, cu efecte demoralizante.

Orice s-ar fi întâmplat, totuşi, între Kira şi el, ca faptul să-1 împingă la sinucidere, presupune din partea personajului un psihic maladiv, într-adevăr, nu e greu să vedem că puternica afecțiune pe care i-o arată Ghighi lui Marcian are o pronunțată coloratură homosexuală inconştientă. Copilul manifestă încă din Elveția un ataşament preferențial pentru prietenul mamei sale. Când starea-proastă a sănătății lui Drăgănescu necesită întoarcerea Elenei în țară şi ea nu ştie cum să soluționeze problema copilului, Ghighi îi declară autoritar : „Tu te duci la-papa de Bucarest. Eu rămân aici cu Ami Vie !". Deşi o iubea foarte mult, ar fi dorit, printr-un fenomen rare, „păstrând-o pe *maman,* să-1 lase singur cu Oncle Mark". Miracolul s-ar fi realizat dacă Marcian devenea soțul Elenei si îşi justifica astfel prezența permanenta alături de Ghighi. Mai târziu, la Prundeni aşteaptă ca

pe o izbăvire sosirea muzicianului, care-1 va scăpa de domnul Simeon; Vor pleca amândoi, împreună, Mark şi el... şi *Maman, dacă va vrea" (s.* n.). Ostilitatea faţă de aceasta din urmă transpare şi atunci când îşi enumera obstacolele care-l împiedică să fie în Elveţia cu Grand Ami Vie — aşa cum dorea : sunt Tana, Administratorul „şi chiar Maman".
În sinea sa, Ghighi îi impută lui Marcian, că 1-a lăsat pe manile Elenei, ca să fie dus la Prundeni. Când' compozitorul îşi. întârzie venirea, se socoteşte trădat.
Ghighi cunoaşte o dezvoltare a caracterului de tip narcisic, ca să folosim limbajul freudian, adică îşi alega-ca obiect al ataşamentului libidinal o persoană foarte a-semănătoare cu eul propriu. Marcian este şi el o natură retrasă, un mare timid, speriat de asprimile lumii şi refugiat în muzică. Se situează la antipodul caracterului întreprinzător practic al tatălui, Drăgănescu, spre care în condiţiile unei evoluţii normale, de *tip extensiv,* Ghighi şi-ar fi dirijat admiraţia.
Foarte probabil, băiatul a cedat insistenţelor Kirei audienta exerciţiilor lui componistice din grajdul conacului. Actul a fost resimţit apoi ca o infidelitate, catastrofică prin consecinţe, întrucât implica pierderea definitivă a lui Grand Ami Vie. Că nu va mai putea da ochii cu acesta îl face să sufere cumplit pe Ghighi, aşa cum ne spun ultimele sale rânduri. întâmplarea din grajd îi declanşează băiatului o criză gravă ele depresiune melancolică, în care insul se simte strivit sub apăsarea unei imense vinovăţii şi îndemnat tot timpul să-şi pună capăt zilelor.
Spuneam că Aneta Pascu, deşi este exemplarul cel mai deranjat mintal dintre personajele Hortensiei Papadant-Bengescu, nu face impresia a avea un „mister", elucidabil prin interpretarea psihanalitică. Altceva prezintă interes la ea, în această privinţă. Senzaţia că avem în faţă o mitomană, pe care privaţiunea sexuală o împinge la demenţă, nu lasă nici un dubiu. Dar sunt comportările Anetei Pascu corespunzătoare riguros cu o maladie nervoasă bine definită si înfăţişată exact, în manifestările ei de către autoare ?
Probabil că nu, întrucât reacţiile personajului ne-ar apare atunci lipsite de orice coerenţă interioară. Cel. mai ortodox freudist, doctorul Ernest Jones, compară actele nevroticilor cu nişte insule răsărite din mare, fără nici o legătură între ele, la prima vedere. Coborând în adâncuri, descoperim însă solul comun care le uneşte.
O fiinţă reală, ca Aneta Pasou, creează impresia că acţionează în chip absurd şi reproducerea comportărilor ei întocmai, ar lipsi de orice interes literar un personaj astfel conceput. Principiul veridicităţii, nu al identităţii, se aplică şi pe tărâmul psihologiei abisale. Adevărul artistic, si în cazul bolilor mintale, presupune o anume libertate a scriitoarei faţă de simptomatica reală, clinică. Ca să respecte cerinţele literaturii, romanciera are dreptul, ba chiar trebuie să facă din Aneta Pascu un personaj mai „logic" decât ar apărea el în viaţă.
Însuşi Freud, cu fin simţ al diferenţei între aceste două planuri, apără principiul pe care 1-am invocat.
Propunând o explicaţie psihanalitică a comportării lui Lady Machbeth şi constatând că acţiunea piesei ţine prea puţin ca procesul caracterologic descris de el să poată fi avut loc, se grăbeşte să precizeze : „Autorul — simt nevoia să o spun — este, fără discuţie, liber să scurteze după cum crede timpul necesar întâmplărilor pe care la prezintă, dacă urmăreşte să obţină, prin sacrificiul similitudinii curente, o intensificare a efectului dramatic".
Freud scrie acestea într-un text cu aplicaţie imediată Ia preocupările noastre. *(Einige Charactertypen aus cler psychanalytischen Arbeit.)* El se interesează aici de configuraţia

psihică specială a acelora care „ratează în fața succesului" şi foloseşte drept exemple figuri literare faimoase, cum e Lady Machbeth.

Părăsind domeniul nevrozelor, întâlnim o asemenea alcătuire sufletească aparte printre personajele echilibrate ale Hortensiei Papadat-Bengescu şi chiar la unul cu o comportare de natură a ne intriga.

E vorba de Elena: Ea desfăşoară o impresionantă energie spre a-si croi viața după un anume tipar ideal. Amorezată întâi ele prințul Maxențiu, îl înlătură cu o hotărâre inflexibilă, când socoteşte că n-a corespuns reprezentării ei de noblețe şi loialitate masculină. (Acceptă să devină soția lui Drăgănescu fără să țină la el, iarăşi din principiu, spre a răsplăti oarecum un pretendent discret şi fidel.) În Marcian descoperă însă bărbatul care-i inspiră, pentru întâia oară, o dragoste puternică. Trece peste orice prejudecăți, ea, fanatica respectului bunei-cuviințe, şi-1 urmează în Elveția, indiferentă de ce va spune lumea.

Elena doreşte enorm să devină cât mai repede soția lui Marcian (aceasta şi pentru a înlătura orice echivoc moral-social din relațiile lor). Caută astfel a avea neîntârziat o explicație cu Drăgănescu, iar când el o evită, îi trimite o scrisoare care nu mai lăsa loc nici unei speranțe de prelungire a căsniciei ; face totodată demersuri spre a obține grabnic divorțul.

Boala lui Drăgănescu nu-i schimbă intențiile, dimpotrivă o enervează, pentru că o obligă să-şi amâne momentan decizia. Desfăşoară, ca urmare, o mare energie spre a o duce la îndeplinire, fără a apare în ochii lumii o femeie lipsită de inimă.

Dar când, prin moartea subită a lui Drăgănescu, poate să-1 ia de soț pe Marcian, nu o face, amânând indefinit ceea ce-şi dorise atâta. Mai mult, se înfundă la Prundeni, departe de muzician pe care concertele îl rețin în Elveția. Născoceşte singură obstacole în calea mariajului, neîmpiedicat acum de nimic : Ghighi a crescut, cum va reacționa el față de acest act ? (înainte, eroina nici nu-si pusese problema), băiatul trebuie să capete o educație care să-i permită a prelua succesiunea tatălui său, greutățile administrării moşiei reclamă prezența ei acolo etc.

Chiar în purtările Elenei față de Marcian intervine o bruscă răceală. Proprietara Prundenilor trimite administratorul ca să-1 primească la gară pe celebrul compozitor, evită să doarmă sub acelaşi acoperiş cu el, pregătindu-i găzduirea în „casa mare", unde locuieşte bătrâna Tana, sora lui Drăgănescu. Vizita ține foarte puțin, Marcian. pleacă iar în Elveția:. Dacă nu avea loc nenorocirea cu Ghighi, probabil că se ajungea la o ruptură.

Şi după aceea (aflăm din fragmentele romanului Străina), în ciuda marii iubiri pentru Marcian, Elena continuă să trăiască mai mult despărțită de el.

Eroina are, aşadar, ca să folosim terminologia freudiană, caracterul acelora care „eşuează în fața succesului". Asemenea firi, tenace, neabătute în urmărirea țintei lor, se frâng când au ajuns-o, din cauza că un paralizant sentiment de culpabilitate, primar si secret, irupe în conştiința lor şi o copleşeşte. La originea lui, Freud vede resuscitarea complexului oedipian. Despre Elena ştim că nutrise o afecțiune foarte puternică pentru tatăl ei (dragostea aceasta îi provoca Lenorei adevărate crize de gelozie). Eroina nu-şi iubeşte deloc mama (nici nu se mai interesează de ea după ce s-a internat în sanatoriul doctorului Walter). Că la Elena, rezolvarea complexului oedipian lasă serios de dorit, rezultă şi din alt fapt: O afectează prea puțin despărțirea lui Doru de Lenora, dar nu-i iartă a doua căsătorie. După ce-şi adorase tatăl, rupe orice contact cu el. Gelozia nemărturisită se trădează în această supărare gravă.

Un fapt mărunt, pretându-se la o interpretare psihanalitică, aruncă deodată o lumină puternică asupra rolului inconştientului în comportarea Elenei. Când trebuie să plece în ţară urgent, din cauza bolii lui Drăgănescu, eroina discută cu Marcian toate detaliile voiajului, absenţa temporară şi reîntoarcerea grabnică. După ce au întocmit împreună planurile, Elena, rămasă singură, îşi aminteşte (detaliu grăitor !) că uitase ceva : .„n-am stabilit nimic cu privire la copil... Ce va face cu băiatul ? îl ia sau îl lasă ? Cum cerea datoria ? Ce aşteptau cei de acolo ?"

După moartea lui Drăgănescu, Ghighi devine brusc principalul motiv al reţinerii Elenei de a se mărita repede, aşa cum dorise, cu Marcian. Dintr-odată, obligaţiile ei materne, nu prea resimţite înainte, iau proporţii enorme.

E foarte lesne de bănuit că Elena, în faza când se a-prinsese după Marcian, îşi dorise ca Ghighi (piedică în calea proiectată a noii căsnicii) să nu fi existat. Refulase violent, desigur, un asemenea gând. Dar că existase cândva, nu încape îndoială. Iată de ne spune autoarea : Elena, mânioasă din cauza tacticii neelegante folosite de soţul ei, spre a menţine căsnicia, „privea pe băieţel cu mai multă severitate... îşi, însuşea acum paradoxele cinicei Sfory, gândind că e o crimă să dai naştere unui copil care să poarte în el vulgaritatea şi şiretenia paternă, căci socotea pe Drăgănescu vulgar şi şiret".

Posibilitatea de a-si realiza, peste câtva timp, fără obstacole noul proiect marital, readuce în conştiinţă, prin repetiţia situaţiei, gândul criminal, refulat şi, odată cu el, un sentiment acut al culpabilităţii. Acesta îşi găseşte compensarea într-o grijă, exagerată acum, pentru viitorul băiatului.

Sentimentul culpabilităţii e agravat şi de faptul că drumul liber către căsătoria ei cu Marcian a implicat moartea lui Drăgănescu (i-a răpit copilului tatăl), în plus, enorma afecţiune, pe care o arată Ghighi muzicianului, presupune si la el aceeaşi dorinţă monstruoasă oedipiană: moartea părintelui adevărat pentru a nu fi despărţit de Grand Ami Vie.

Elena se simte abia mai vinovată după sinuciderea lui Ghighi. O vedem incriminându-si întreaga existenţă. „Ce stângace fusese şi era încă în rolul de mamă... Parcă nu tot aşa si ca soţie, ca amantă, ca fiică... Pe omul de care fusese în tinereţe amorezată, pe prinţul Maxenţiu, îl azvârlise departe, spre norocul ei... Ţinuse departe la kilometri şi la kilovaţi de aer rece, comprimat, pe Drăgănescu, bărbatul ei... Pe mamă-sa atâta de n-o iubise, In-cit se putea spune că o urâse... Pe tatăl ei îl iubise cu distincţie si măsură şi acum îl repudia... Pe sora ei Aimee o simpatiza şi pe Mika-Le, n-o putea tolera... Pe Marcian îl purta cu vorba de zece ani...

Şi bietul ţânc... O adora şi o temea, o temuse pesemne mai mult decât o adorase...")

Iată aşadar cum psihanaliza aplicată personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu ne poate ajuta să înţelegem de ce hotărâta, energica, ferma Elena, „eşuează în faţa succesului".

E de asemenea în măsură să lămurească şi ce ne intrigă în comportările bunei sale prietene, Nory, care întreţine un curios cult al surorii ei vitrege mai mari, Dia.

Formarea *feminităţii î*ntâmpină, după Freud, dificultăţi mult superioare virilităţii. O mare importanţă la fete, în „faza falică", prin care trece orice copil, e descoperirea absenţei atributului masculin si dorinţa de a-! avea. „Complexul castrării" — cum îl numeşte Freud — poate determina trei căi de evoluţie pentru ele : Una (depresivă) duce la inhibiţia sexuală şi nevroză. A doua (rebelă) provoacă modificarea caracterului, formarea unui complex *de virilitate, î*n sfârşit, a treia (normală), permite dezvoltarea feminităţii.

Nory a apucat-o pe a doua cale, cum putem să ne dăm uşor seama. De mică avea apucături băieţeşti, argaţii o porecliseră Mânza, fiindcă „zburda", ..zvârlea ca un mânz". La orfelinat, toată lumea se poartă cu ea frumos, ferindu-se să o supere, ştiind-o bătăioasă, adâncă „gata pe buze cuvântul usturător".
Ca studentă, Nory fusese singura fată acceptată în banda mediciniştilor, scandalagii şi bătăuşi. Acest privilegiu îl obţinuse după ce la cantină avusese curajul să-â ţină piept şefului lor, Caro, într-o scenă memorabilă.
Şi cariera lui Nory (avocată) contrazice feminitatea care manifestă, după Freud, mai puţin simţ al justiţiei, tocmai din cauza reziduului invidiei infantile pe băieţi. „Feminista" e slobodă la gură, îşi destăinuie gându-rile despre alţii, fără menajamente, în chestiunile cele mai delicate, îi lipseşte *pudoarea,* altă notă proprie feminităţii — susţine Freud.
Dar de ce însă, arţăgoasa, rebela Nory, ţepoasă ca un. arici, se dă peste cap ca să complacă Diei şi, în faţa surorii ei, îşi trage îndărăt toţi ghimpii, agresivitatea, ironia muşcătoare, reflecţiile tăioase şi devine atentă, ocrotitoare, tandră?
Psihanaliza ne permite sa înţelegem că virilizata Nory păstrează nostalgia feminităţii pe care şi-a reprimat-o. Aceasta se poate ghici după amiciţiile ei : Elena ca şi Mado sunt nişte femei foarte frumoase, înzestrate cu deosebită putere de atracţie asupra bărbaţilor.
Dia posedă astfel de însuşiri într-o măsură înzecită, are un farmec feminin deosebit. E exact opusul lui Nory. Fină, rezervată, de o mare discreţie, îşi ascunde viaţa intimă cu o extremă decenţă. Freud atribuie acestei trăsături ultime invenţia de către femei a „artei ţesutului", menită tocmai a sluji pudorii. (De notat că Diei îi place foarte mult să brodeze.)
Critica a fost înclinată să explice atenţia pe care Nory o arată surorii ei vitrege printr-o nevoie de compensaţie a frustrărilor sociale trăite de bastarzi, în relaţii tandre cu Dia, eroina se simte devenind o veritabilă Baldovin, aşa cum n-a fost şi ar fi vrut să fie. De aceea pune şi atâta suflet spre a răscumpăra loturile vândute din moşia părintească si a o reconstitui.
Explicaţia, întemeiată în bună măsură, unilateralizează însă relaţiile dintre cele două personaje şi lasă multe lucruri nelămurite.
Latifundiul Baldovinilor provenea în realitate de la mama Diei, o grecoaică moartă înainte ca Nory să se fi născut. „Rădăcini^ propriu-zise, aşadar, nu prea există.. Dia însăşi e străină de chemarea lor ; plecată din nou în Elveţia, vrea să vândă la un moment dat si rămăşiţele moşiei.
Ataşamentul ciudat al lui Nory pentru sora ei vitregă are si un substrat abisal. Eroina încearcă să trăiască prin Dia, identificându-i-se, experienţele feminităţii, adică satisfacţiile pe cari şi le-a interzis.
Totul începe cu o presupusă „mare iubire". Dia — crede Nory — s-a osândit la o viaţă de vestală, din cauza pierderii logodnicului ei Jean Deleanu, care fusese asasinat tocmai când trebuia să-i devină soţ. Participând la *doliul* surorii sale, are iluzia că trăieşte sentimentele unei copleşitoare fidelităţi amoroase şi — prin ea — a dragostei însăşi.
Exagerând imaginar durerea Diei, o consideră, după un timp, primejdioasă, putând să degenereze în neurastenie. Îi încolţeşte prin urmare în minte ideea de a-şi mărita sora şi porneşte diligentele necesare, aducându-1 *in* casă pe fratele Anetei Pascu, Coti. Acesta, probabil că a exercitat asupra lui Nory o anume atracţie erotică, dar intervine Caro şi Dia pare să-1 prefere. Cum posibilul nou iubit fusese cândva îndrăgostit de „feministă" şi ea îl respinsese, neavând curajul săvârşirii actului sexual şi substituindu-şi-o atunci pe Mado,

actuala soție a doctorului, situația creează o repetiție repulsivă. Nory își pierde capul, forțează nota cu Coti, provocând reacția jignitoare a Diei.
Ca să răzbune ofensa suferită, organizează aventurai voiajului la Bușteni în compania pretendentului care i-a fost atribuit. Procedează iarăși viril, agresiv, crispată, fără nici o dispoziție către urmărirea .„scopului pasiv", propriu, după Freud, feminității — și, firește, experiența eșuează lamentabil, iar Dia pleacă în Elveția.
Raporturile stranii dintre cele două surori au avut la bază un tipic fenomen de *identificare, î*n varianta așa-numitei *Einfilhlung* (empatie).
Aversiunea reciprocă cu care se tratează Cornelia și Nory (mama și fiica), răzbunarea Siei pe tatăl ei Lică, fetișismul doctorului Rim, schimbarea de caracter a lui Mado, adaptarea „logodnicului" Costel Petrescu la un: eros mereu mai degradat oferă si ele destulă materie considerațiilor psihanalitice. Renunțăm însă a le face, deoarece toate acestea nu prezintă nici o „enigmă" sub raport literar. Motivația psihologică, fie ea și abisală, e în cazul lor clară, nu are nevoie de lămuriri speciale. Poate și pentru că unele observații freudiene s-au impus, până acolo încât au devenit de domeniile evidenței.
Oricum, prelungirea considerațiilor de natura celor pe care le-am întreprins, la nivelul personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu, riscă să ia o turnură fastidioasă. E cazul să ne întrebăm, câtă legimitate au și ce roade critice pot să dea ?
Spuneam la început, că atâta vreme cât îl lasă în pace pe autor, există șansa să nu apară prea scandaloase și să fie mai ușor acceptate. Freud însuși, cu toată prudența lui, când era vorba de aplicația teoriilor sale la literatură, a practicat asemenea analize în câteva studii cunoscute : *Der Wahn und die Traume in* W. *Jensens „Gradiva"* (Delirul și visele în *Gradiva* lui W. Jensens) ; *Einige Charactertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* {Câteva tipuri de caracter scoase din travaliul psihanalitic) ; *Das Motiv der Kästchenwahl* (Motivul alegerii casetei) ; Das *Unheimliche* (Straniul neliniștitor) ; *Dostojewsky und die Vatertotung* (Dostoievski și pericidul).
Dar și legitimitatea acestui prim mod de abordare psihanalitică a literaturii, chiar fără a-1 implica nicăieri pe autor, a fost contestată.
Cu ce drept acordă ea o viață inconștientă, secretă, unor personaje de ficțiune ? — întreba Lucien Goldmann. Acestea nu sunt oamenii vii, ci niște figuri care există strict atât cât ne informează textul asupra lor. A atribui, deci, porniri libidinale ezitării, lui Oreste de a o ucide pe Clitemnestra înseamnă a introduce în opera literară *{Orestia* lui Eschil) ceva străin ei.
Obiecția decurge dintr-o ambiție *structuralistă* de a rămâne *exclusiv* la datele textului și a face distincție netă și categorică între *interpretarea* și *explicarea* lui.
Dar când discutăm o operă literară e imposibil să efectuăm fie și o descriere absolut elementară, fără a introduce în orice propoziție raporturile personajelor unul iată de altul, „semnificatul" lor, adică făpturile reale pe care ele ni le evocă și, odată cu acestea, psihologia lor. *Interpretarea,* la nivelul strict *literar,* așa cum o pretinde "Goldmann, rămâne o himeră și, chiar dacă s-ar realiza, n-ar spune nimic criticului, fiindcă si-ar da drept obiect ignorarea specificului artistic al textului.
Din obiecție merită reținută o punere în gardă. Eventualele explicații psihanalitice amenință să devină construcții imaginare, abuzive, ale criticului, atunci când el nu le poate găsi, o confirmare explicită în textul literar propriu-zis. Am încercat în considerațiile noastre de până acum să evităm, pe cât am putut, un asemenea păcat.
Cititorul are dreptul să judece, dacă am reușit.

Pentru o lectură critică din perspectivă psihanalitică, primejdiile încep atunci când ea îşi raportează observaţiile la persoana scriitorului, însă abia de aici devine cu adevărat interesantă.
Freud a arătat că omul posedă facultatea de a-şi, satisface dorinţele inconştiente şi pe cale imaginară, prin activitatea spiritului, numită *fantezie :* „Graţie ei, toate sursele de plăcere şi toate mijloacele, la care insul a renunţat procurarea plăcerii, continuă să existe sub o formă care le pune la adăpost de exigenţele realităţii şi de ceea ce se cheamă experienţa realităţii.
Orice tendinţă îmbracă îndată forma care o reprezintă ca satisfăcută şi, nu încape îndoială că, scoţând plăcere din satisfacerea imaginară a dorinţelor, resimţim: o satisfacere pe care nu o tulbură de altfel cu nimic conştiinţa irealităţii ei. în activitatea fanteziei lui, omul continuă deci să se bucure, în raport cu constrângerile exterioare, de acea libertate la care a fost obligat de mult să renunţe în viaţa reală. El a săvârşit turul de forţă care-i permite să fie alternativ un animal de plăcere si o fiinţă rezonabilă." *(Vorlesungen zur Einfuhrung in die Psycho-analyse)*
Spre a ne face să înţelegem mai bine aceasta, Freud foloseşte o analogie reuşită între domeniul psihic al fanteziei şi aşa-numitele „rezervaţii naturale". „Acolo unde cerinţele agriculturii, mijloacelor de comunicaţie şi industriei ameninţă să transforme aspectul primitiv al pământului, până a-1 face irecognoscibil", *„rezervaţia naturală* perpetuează această stare primitivă, pe care suntem obligaţi, adesea cu regret, să o sacrificăm peste tot altundeva necesităţii, în astfel de rezervaţii totul poate să crească si să înflorească, fără constrângeri, tot, chiar si ceea ce este inutil şi dăunător. Domeniul psihic al fanteziei constituie o rezervaţie de acest gen, sustrasă principiului realităţii." (ibid.)
Nu e greu de văzut cum arta, bazată pe o atare facultate a spiritului, si-ar afla locul tot aici. După ce arată că visele propriu-zise, sau treze, ca si construcţiile psihice nevrotice n-ar fi posibile fără concursul fanteziei, Freud nu ezită să le alăture si produsele activităţii artistice.
Oricât de scandaloasă ar părea apropierea, el se grăbeşte să scrie: „Există un drum deosebit care duce de la fantezie la realitate. E arta." Şi mai categoric :
„Artistul este totodată un introvertit care frizează nevroza. Animat de impulsiuni şi de tentaţii extrem de puternice, el ar vrea să cucerească onoruri, putere, bogăţie şi dragoste din partea femeilor. Dar îi lipsesc mijloacele pentru a-şi procura aceste satisfacţii. De aceea, ca orice om nesatisfăcut, îşi întoarce faţa de la realitate si îşi concentrează tot interesul si în egală măsură libido-ul asupra dorinţelor create de viaţa sa imaginativă, ceea ce poate să-1 conducă uşor la nevroză. E nevoie de multe circumstanţe favorabile pentru ca dezvoltarea lui să nu ajungă la acest rezultat şi se ştie cât de numeroşi sunt artiştii care suferă de o întrerupere parţială a activităţii din cauza nevrozelor. E posibil că în alcătuirea lor sufletească intră o mare aptitudine de sublimare şi o anumită slăbiciune de a efectua refulările acceptabile a decide asupra conflictului.
Şi iată cum artistul regăseşte drumul către realitate, Nu-i nevoie să vă spun că nu e singurul care se hrăneşte cu o viaţă imaginativă. Domeniul intermediar al fanteziei se bucură de favoarea generală a omenirii şi toţi acei care sunt lipsiţi de ceva vin să caute aici compensaţie şi consolare.
Dar profanii nu extrag din sursele fanteziei decât o plăcere limitată, refulările lor obligându-i în chip implacabil să se mulţumească numai cu rarele vise treze, de care pe deasupra încă trebuie să şi fie conştienţi.

Veritabilul artist poate mai mult : Ştie întâi să dea viselor sale cu ochi deschişi o astfel de formă, încât ele să piardă tot caracterul personal, susceptibil a produce repulsie străinilor şi să devină o sursă de satisfacție şi pentru alții. Ştie totodată să le înfrumusețeze într-un mod care să ascundă complet originea lor suspectă. Posedă în plus puterea misterioasă de a prelucra materialele date, până a face din ele imaginea fidelă a reprezentării existente în fantezia sa inconştientă si de a ataşa acestei reprezentări o cantitate de plăcere suficientă pentru a masca şi suprima, cel puțin provizoriu, refulările.
Când a reuşit să realizeze toate acestea, atunci el procură altora mijlocul de a extrage iarăşi uşurare şi consolare din sursele de satisfacție, devenite inaccesibile, ale propriului lor inconştient, El îşi atrage recunoştința şi, admirația lor, cucerind prin fantezia sa onoruri, putere şi dragoste din partea femeilor" (ibid.).
Rămân aici încă multe lucruri de lămurit şi vom căuta să o facem ulterior. Deocamdată, reiese clar din prezentul pasaj, ce schimbare completă cunoaşte lectura într-o astfel de perspectivă. Până acum am avut în vedere doar textul şi ne-am, ocupat de „semnificatele" lui. Recunoscând în motivațiile sufleteşti ale personagiilor literare mecanismele secrete pe care le-a dezvăluit psihanaliza, acceptăm, implicit, o estetică a mimesis-ului, adică realista. Literatura oglindea viața într-un chip fidel şi venea să confirme experiența ei.
Două lucruri decurg de aici — cum observă cu justețe Jeffrey Mehlman: „într-o atare lectură, lectura a-pare o anticipatoare a ştiinței. Ceea ce psihanaliza a aflat în întreaga ei activitate şi reuşeşte să scoată la iveală, printr-un examen, iarăşi îndelungat, al pacientului, o nuvelă ca *Gradiva* de Jensen, face să răsară dintr-o dată. Toată literatura devine, în această perspectivă, o *sciene-fiction,* iar autorul ia rolul medicului, înzestrat cu o clarviziune excepțională."
Dacă ne propunem însă o lectură în spiritul celor scrise de Freud privitor la psihologia artistului, orice operă trebuie asimilată viselor... sau fantasmelor care obsedează mintea nevropaților.
Suntem obligați atunci să invocăm, o estetică *nerealistă,* bazată pe *concentrare, deplasare* si *simbolizare,* metoda de lucru a inconştientului. Textul se cere citit aşa cum psihanalistul interpretează visele sau simptomele nevrotice, căutând conținutul *latent* sub cel manifest. Din postura medicului clarvăzător, autorul devine pacient si e poftit să ia loc pe canapeaua psihanalistului.
Freud a procedat el însuşi la o asemenea schimbare de roluri. După ce făcuse din Jensen un adevărat Jules Verne al psihanalizei (Mehlman) („Toate reprezentările lui sunt atât de conforme cu adevărul încât n-am avea nimic de zis, dacă si-ar fi intitulat *Gradiva* nu „fantezie", ci „studiu psihiatric" şi „Poeții şi romancierii cunosc între cer şi pământ lucruri la care învățătura noastră redusă n-ar şti încă nici să viseze.

<Notă>
* Zwischen Psychoanalyse un „Psychocritique", în *Seminar:* Theorien der Kiinstlerischen Produktivitat, Hsg. von Mechtniia Curtius, S. T. W. 166, 1976.
</Notă>

Ei sunt, în cunoaşterea sufletului, magiştrii noştri, pentru noi oamenii de rând, căci ei sorb din izvoare pe care noi n-am reuşit să le facem până acum accesibile ştiinței") a arătat cum se reflectă o violentă aversiune oedipiană antipaternă a lui Dostoievski în romanele

scriitorului *(Dostojewsky und die Vatertotung).* Tot aşa, a explicat un gest curios, săvârşit *de Goethe* si istorisit în amintirile sale (aruncarea tacâmurilor familiale pe fereastră), prin gelozia poetului, îndreptată împotriva unui frate nou-născut. *(Eine Kindheitse-rinnerung aus Dichtung und Wahrheit.)*

Chiar Freud a inițiat astfel tipul al doilea de lectură critică pe care aplicarea psihanalizei la literatură îl presupune.

Trecând peste pudorile ofensate de violarea vieții celei mai intime a scriitorilor, ce obiecții teoretice li s-au adus unor asemenea interpretări ?

În primul rând, că *ignoră brutal specificul literaturii* (o poezie nu este un vis, nici măcar treaz, ea a fost elaborată sub controlul atent al conştiinței artistice, autorul *Corbului* a şi arătat cum şi-a „calculat" efectul fiecărui vers ; romanele țin încordată atenția noastră, ne captivează, pe când delirul nevroticilor inspiră oricui repulsie.)

Dar chiar din propozițiile lui Freud despre actul fantazării, citate anterior, rezultă clar că el acordă artistului o însuşire cu totul aparte, în a săvârşi, *altfel* ca restul oamenilor, această operație, dăruindu-i o putere seductivă specială.

Căutând sursele operelor într-o tensiune nevrotică, interpretul — s-a spus — încetează să mai fie cercetător literar şi devine psihiatru. Inconştientul nu cunoaşte travaliul, e artistic care e săvârşit sub regimul lucidității Şi constituie obiectul propriu-zis al comentariului critic.

Într-adevăr, multe exegeze de inspirație freudiană, mai ales cele de început, cam miros a clinică medicală. Dar, psihanaliza a adus ulterior importante precizări si nuanțări în înțelegerea personalității creatoare : însuşi Freud a avansat ipoteza unei „flexibilități" pe care ar poseda-o actul refulării în cazul inşilor cu înzestrare artistică. Ei ar avea, dxipă Ernst Kris *(Approach to Art)* mai uşor acces ca alții la procesele primare şi îndeosebi putința efectuării deplasărilor iuți de energie între un nivel si altul al funcțiunilor psihice. Artistul e capabil de o „nebunie controlată".

Atribuirea unei origini divine inspirației n-a supărat pe nimeni, în schimb legarea actului creator de inconştient stârneşte proteste vehemente. Se refuză aici — remarcă bine Charles Mauron — explicația prin instanțe „joase" şi nu „înalte", reacție foarte previzibilă din punct de vedere freudian.

Intervine apoi, atunci când vrem să investigăm inconştientul scriitorului prin operele sale, o piedică serioasă metodologică de care am pomenit. Nu-1 putem pune să facă asociații libere cu detaliile viselor povestite, nici să ne dea informații cât mai amănunțite privind viața sa intimă si îndeosebi primii ani ai copilăriei. Trebuie să lucrăm doar cu ce avem, textul si eventual unele date biografice, adesea foarte sumare.

Interpretarea psihanalitică a literaturii a fost acuzată, în sfârşit, de *reducționism* si *monotonie.* Marea complexitate spirituală a operelor ar fi generată doar de nişte accidente obscure pe care le-a suferit autorul în anii infantili. Pierderea succesivă de către Mallarme a mamei şi surorii sale poate oare explica poezia lui ? Critica psihanalitică uniformizează operele reducându-le varietatea la mereu aceleaşi câteva complexe descrise de Freud.

Obiecția e însă valabilă si pentru exegetica tradițională, fiindcă şi ea găseşte în opere *motive* sau ecoul anumitor *idei generale* (scoli, curente, stiluri).

Nu înseamnă, totuşi, că rezistențele pe care le-am enumerat sunt lipsite de temei, mai ales când se raportează la practica aplicării psihanalizei în critica literară. Foarte multe exemple dezamăgitoare, dimpotrivă, le confirmă. Tocmai încercând să evite nişte erori repetate în acest domeniu s-a născut *metoda psihocritică.*

În mare vorbind, ambiția lui Charles Mauron, întemeietorul ei, e efectuarea unei lecturi psihanalitice de tipul al doilea (adică implicându-il pe autor), fidelă freudismului, fără a trăda însă demersul exegezei literare tradiționale, atente la particularitățile artistice ale textului.
Psihocritica îşi propune să abordeze astfel opera încât ea să-i ofere datele anchetei clinice si să o dispenseze a mai umbla după amănunte din copilăria scriitorului. Charles Mauron a avut astfel ideea ingenioasă a „suprapunerii textelor" aceluiaşi autor, spre a face să apară imaginile lui „obsedante", o anume .„rețea de asociații" persistente. Caracterul lor fix, repetitiv, independent oarecum de subiectul diferit, le ilustrează natura involuntară. Facem astfel să vorbească o latență a textelor, chiar prin conținutul lor manifest, fără a folosi o traducere în simboluri, împrumutate interpretării viselor, evitând altă obiecție (cu un asemenea limbaj vag putem atribui operei orice vrem!) şi silind să se manifeste, sub o formă identificabilă precis, eul profund.
Operația, echivalentă oarecum cu exercițiul asociațiilor libere, presupune o anume ignorare (provizorie) a amănuntelor cuprinse într-un întreg şi o facultate de a-lunecare către diverse lucruri evocate. Charles Mauron, interpret exersat al poeților ermetici (Mallarme, Nerval, "Valery), posedă o rară dexteritate a unor asemenea suprapuneri revelatorii, pe care noi vom încerca doar să o imităm (desigur cu stângăcie).
Să luăm a noua bucată din *Femeia în fața oglinzii.* Pe Manuela o reține aici chipul unei femei din vitrina unui atelier fotografic. E, probabil, o prostituată care a pozat cu bustul gol şi brațele, superbe, la fel. După ce admiră frumusețea clasică a femeii, Manuela se gândeşte înfiorată că hazardul putea să o fi adus pe curtezană în vreuna din nopțile lui Vâslan, logodnicul ei. Apoi se imaginează luând locul acelei femei publice si jucându-i rolul, față de bărbatul iubit.
Să suprapunem textul peste o poezie a scriitoarei, *Le Serpent vert,* comunicată de Eugen Lovinescu, în *Revista Română,* nr. 2, din 1944 *. Criticul ne informează că ea a fost scrisă înaintea primului război mondial sau în anii lui. (S-ar putea să fi precedat bucăților de proză, elaborate Prin 1919, când au apărut în *Sburătorul.)*

<Notă>
* O versiune românească apăruse anterior în *Familia,* Seria a III-a, nr. 3, 1935.
</Notă>

Dorința unei fecioare de a deveni, pentru o clipă, prostituată constituie aici chiar substanța lirică a poeziei : „Je voudrais ce soir, au coin d'une rue borgne, / Etre une fille, / Deshabiller mă robe, mon> coeur et mon esprit, / Mon orgueil, dur cerbere, / Et, couvrant mes epaules d'une vieille mantiile, / M'en aller sur de hauts talons tous decrepits / T'attendre sous un reverbere..."
O altă similitudine frapantă apare : Curtezana are o satisfacție specială să răpească fecioarei pe logodnicul ei şi, să-1 scufunde în amorul „fără suflet", cum spune Manuela: „Tu iras ce soir-lá, avec une îme tres propre / Pres de ta fiancee...". „Et pour venger mon coeur si pur de les oublis, / Volant à l'autre les soupirs, / Je laisserai la louve qui habite mon eorps / tuer ta force dans mon infini..."
Fotografia prostituatei trezeşte în sufletul Manuelei „şarpele verde", care ar reprezenta — după autoare — „pasiunea şi tirania feminină". Aici cădem peste o identitate perfectă : Poezia din *Revista Română* se numeşte *Le Serpent vert,* ca şi bucata de la care am pornit.

Femeia din fotografie este o „brună despletită". Dacă asociem acum primul roman al Hortensiei Papadat-Bengescu textului, suprapunerea scoate la iveală ceva mult mai semnificativ. *Fecioarele despletite sunt* fetele care au păcătuit, aducând pe lume copii nedoriţi, născuţi din iubiri vinovate. Formula o foloseşte Mini spre a desemna o ereditate încărcată, cauză probabil a perversităţii ober-kelnerului fetisist care, atingând cu fruntea piciorul eroinei, i-a sărutat poala rochiei de trei ori, atunci când dânsa, sosită pentru întâia oară la Bucureşti, trăsese la un hotel obscur. Speriată, crede întâi că nebunul face parte dintr-o congregaţie mistică si se conformează ritualul ei bizar. Apoi găseşte o altă explicaţie : „Mi-am închipuit — zice — că e fiul grăbit al unei fecioare despletite, că tată i-ar fi fost absintul sau punch-ul."

„Buna Lina", medic ginecolog, are des de a face cu asemenea păcătoase, la spitalul unde lucrează. Acolo, printre „fecioarele despletite", Nory o găseşte şi pe Mika-Le, după ce fusese izgonită de acasă, şi-i dă această poreclă. Ea contopeşte ipostazele feminine opuse pe care le cuprindeau textele suprapuse înainte *(Şarpele verde,* poezia şi bucata din *Femeia în faţa oglinzii),* fata de familie castă, virgina şi prostituata.

„Despletirea", dezordinea capilară, este la Hortensia Papadat-Bengescu semnul „dezonoare!". Mini îşi imaginează cum trebuie să fi arătat mama nebunului fetişist: Un „manequin" de la Maison Lys, eşuat într-o clinică de ginecologie: „vedeam o nemţoicuţă cu o cămaşă de mătase galbenă sub halatul de spital (...) aplecată peste un viermuş de copil, pe care-1 ţinea în. poală (...) Un păr imens buclat şi blond era răsturnat peste faţa ei ; printre şerpii aurii ai podoabei zărisem abia un chip veşted si urât. Desigur din părul acela uimitor se născuse biata larvă gălbuie. Fata despletită..."

Textului îi putem asocia altă bucată din *Femeia în faţa oglinzii (Balul),* unde, la pension, „în cămaşe albă şi lungă, Manuela îşi lăsa colegele să o pieptene, aşa cum le trecea prin gând : „De obicei, ca pe Ofelia sau Margareta, despletind-o...". Numele aparţin iarăşi marilor vinovate.

După izolarea unor asemenea reţele de asociaţii, Charles Mauron caută „figurile mitice" care răsar îndărătul lor si ne introduc mai adânc în inconştientul scriitorului.

E vorba aici de produsele facultăţii de fantazare artistică, aşa cum a definit-o Freud. Ele ar corespunde a-celor „obiecte interne" care populează „eul" şi au fost descrise de Melanie Klein drept nişte alcătuiri fantastice, unind lucruri reale cu dorinţe şi intenţii pur subiective, roade ale unor „introjecţiuni" şi „proiecţiuni". Din asemenea plăsmuiri — a arătat ea — copilul îşi construieşte viitoarea personalitate, fixând identitatea lui faţă de lume şi reparând leziunile sufleteşti ale primelor sale contacte cu realitatea. Operaţia, pe o scară redusă, continuă şi la omul adult, având un rol decisiv în formarea „eului".

Asociaţiile se situează în preconştient si plonjează numai în zona obscură a sufletului, trădându-i activitatea subterană. „Figura mitică" ne permite să pătrundem afectiv în inconştient, fiindcă luăm act de o „fantasmă", care e un produs direct al travaliului său.

Mauron operează de preferinţă cu poeţi (Mallarme, Baudelaire, Nerval, Valery), iar atunci când alege exemple epice (Mistral) şi dramatice (Racine, Corneille, Moliere, Girattdoux) rămâne tot printre ei sau foarte aproape, în cazurile din urmă, admite că se poate ajunge mai rapid la „figurile mitice", „suprapunând pur şi simplu schemele narative sau conflictele". Procedând aşa cu romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, iată ce am obţine :

1. *Fecioarele despletite :* O fecioară (bastardă), Mika-Le, seduce pe Maxenţiu, logodnicul surorii ei (legitime), Elena. Este descoperită si izgonită de acasă. După alungarea ei căsătoria mamei (Dgnora+Doru) se destramă.

2. *Concert din muzică de Bach.* O fecioară (bastardă), Sia, seduce pe Rim, soțul mamei ei, Lina. Este descoperită şi izgonită de acasă. Voind să şteargă urmele păcatului, moare în urma unei întreruperi de sarcină, efectuată cu mijloace primitive. Căsătoria mamei (Lina4-Pilrn) se destramă.
3. *Drumul ascuns.* O fecioară (legitimă), Coca-Aimee, seduce pe doctorul Walter, soțul mamei ei (Leonora). Dar el se îndrăgosteşte de cea mai bună prietenă (ca şi *o* soră) a fetei (Hilda). Aimee descoperă faptul şi îşi izgoneşte rivala. Moartea mamei pune practic capăt căsătoriei a-cesteia (Lenora+Walter). Aimee devine soția tatălui ei vitreg.
4. *Logodnicul.* O pseudo-fecioară, Ana (actul deflorării sale de către un unchi satir se săvârşise necomplet) seduce pe soțul surorii ei (Nina), Costel („logodnicul", cum îl porecliseră în batjocură colegii). Este descoperită şi izgonită de acasă. Se otrăveşte, câştigă definitiv prin, tentativa de sinucidere dragostea cumnatului, dar nu ajunge să devină soția lui, cum spera, fiindcă boleşte lungă vreme din cauza rănei stomacale şi moare. Căsătoria surorii (Nina-j-Costel) se destramă.
5. *Rădăcini.* O fecioară (bastardă), Nory, încearcă să o logodească pe sora ei (legitimă), Dia, cu Coti Pascu. Aceasta din urmă descoperă intenția, se supără si pleacă în Elveția. Menajul celor două surori, care trăiau împreună în casa mamei lui Nory, ia sfârşit.
Suprapunerea face să apară o tramă epică bătătoare la ochi. Neîndoios că repetiția ei este obsesivă şi are un caracter involuntar. Chiar acolo unde intervin variațiuni, o anume identitate se păstrează.
Deci întâlnim aproape întotdeauna cuplul a două surori deosebite prin situația net inferioară a uneia față de cealaltă. Defavorizata exercită o acțiune de seducție asupra unui bărbat care aparține legitim privilegiatei. Aproape în fiecare roman apare şi o mamă. situată de obicei de partea surorii cu o situație superioară. Seductoarea este izgonită din casă, dar accidentul provoacă distrugerea unității familiale.
Să vedem dacă regăsim ceva din acest câmp de forțe conflictuale în vreun text mai vechi :
Bucata *Sephora (Ape adânci)* cuprinde o poveste istorisită autoarei de o prietenă, Myriam. Mediul ebraic, cu parfum biblic, diferă complet de cel din *Fecioarele despletite ;* subiectul si stilul pasionat, liric, ca în primele scrieri ale Hortensiei Papadat-Bengescu, sunt absolut altele. Totuşi o reîntâlnim pe ingenua perversă, „Sephora, care va fi — îşi dă seama toată lumea — o curtezană", („glasul ei subțire e lațul sirenei, făcut să cheme ca un semnal, să fluiere ca un şarpe, să prade nu să dea, să ardă nu să aline, subțire ca firul lung de păr ce s-ar încâlci în jurul unei inimi, pe care trebuie s-o tai ca să-1 descurci din ea").
Cântând, Sephora „se oferă, cheamă din fundul abiselor, unde dorm în om instinctele, josnicia gusturilor, şi cu mâinile ei mici ce se joacă, cu glasul ei dulceag şi tărăgănat ce se alintă, răspândeşte în juru-i parfum de luxură".
Myriam simte sufletul pierindu-i „când îşi vede iubitul alături de copila păcătoasă".
Surpriza noastră e că recunoaşte „un glas scump de soră", în vocea Sephorei. Acesteia nu-i lipseşte din portret bogata podoabă capilară a cărei despletire ipostaziază la Hortensia Papadat-Bengescu pe fecioarele damnate. („Dar părul Sephorei cum e ? E tocmai de culoarea coajei de castană bine coaptă, cu lucru de oliu din migdală de Ierusalim curată, şi, *lung cit să poată ascunde in pădurea lui bogată ruşinea multor 'fete"* (s. n.).
Romanul *Fecioarele despletite* a fost scris doisprezece ani după bucata *Sephora.* Persistența imagine! în atâtea texte, foarte diferite ca preocupări şi factură, dovedeşte că ea obsedează imaginația autoarei şi constituie -o fantasma.

Schema repetitivă a tuturor romanelor ne-a dat de altfel prilejul să o surprindem încă dinainte.
Să luăm act acum — după exemplul lui Mauron — şi de încărcătura afectivă care însoţeşte fantasma. Ea provoacă o stare de anxietate — constatăm din primul text : „Am văzut pe Sephora alături de cel pe care-1 iubesc — şi am tremurat ! — spune Myriam. Mai încolo, se plânge că a simţit, înfigându-i-se în inimă „junghiul a trei cuţite", „frica de el, sila de mine şi durerea de glasul dulce şi scump ce, fără voie, oferea pe Sephora".
În *Fecioarele despletite,* Mini îşi aminteşte de Mika-Le, cu o senzaţie similară : „Nu era frumoasă, nu era urâtă. Nu exista decât dacă ceva sau cineva ţi-o aducea dinaintea privirii, atunci, cam veşted, cu tenul searbăd, se impunea atenţiei prin nemişcarea ochilor, înapoia cărora totuşi veghea pesemne un gând dosnic, tot aşa de şters ca aurul efigiilor mate şi tot aşa de perfid ca el."
Mika-Le pătrunde în conştiinţa lui Mini însoţită de un halou sumbru, neliniştitor. Aripa conacului lăsată în părăsire, rămasă neterminată prin plecarea zidarului italian, vestibulul pustiu, pe unde umbla numai „felahina", coloanele nude, mozaicul nisipos, neşlefuit, albul văros al pereţilor, acoperiţi de desene stranii, „păsări, insecte, arabescuri, chipuri negre", mâzgăliturile „lăcustei", un decor de „tragedie shakespeariană".
Figuri demonice răsar din acest spaţiu neprietenos : vizitiul octogenar, „amorţit pe capra trăsurii", nevasta lui, vrăjitoarea gheboasă, dădaca Mikăi-Le, „ţinând o capră neagră de panglici".
Personajul pare să întruchipeze o forţă malefică, distrugătoare, îndreptată sadic împotriva atmosferei familiale, gospodăreşti, „burgheze" a Prundenilor („casă de moşie, mică, rustică", mobilier „simetric onest", buduoar plin cu „horbote" şi „panglici", în culori „amoroase", „naive") Mini o visează pe Mika-Le, scoţându-si capul faunesc si „cornițele răufăcătoare", printre limbi de foc.
Dacă suprapunem *Fecioarele despletite* peste *Concertul din muzică de Bach,* regăsim aceiaşi anxietate pe care o trezeşte contactul cu „felahina", însoţind apariţia Siei.
Mini sună la intrarea casei noi a Rimilor. întâi nu răspunde nimeni şi vizitatoarea aşteaptă „cu o uşoară spaimă". Apoi, îi iese înainte o necunoscută „ursuză", oare o întrebă „fără bunăvoinţă", „Ce pofteşti ?" După ce Lina intervine şi o invită pe Mini în biroul profesorului, oi senzaţie de primejdie, venind dinspre Sia, continuă să plutească prin odaie. Vizitatoarea „se uită fricos" spre „infirmieră şi-şi spune în gând : «nu pleacă gardista asta !"».
O analoagă impenetrabilitate neliniştitoare a înfăţişării caracterizează personajul : „înaltă", trunchioasă, oblă de la umeri la solduri, cu mâini şi picioare mari de care se jena", Sia are ochi „negri, mici, dar nu voi", „gura lăsată puţin în jos la colţuri ca pentru o: silă permanentă".
Vulgară în vocabular şi gesturi, asemenea Mikăi-Le, se mişcă împiedecat, dizgraţios, dar împinsă de o obstinaţie obscură, degajând parcă ceva din ceea ce Freud a numit „das Unheimliche".
O imagerie demonică, vag grotescă, dar si sinistră, o însoţeşte si pe ea. Cu prilejul altei vizite, casa Rimilor îi pare lui Mini „blestemată". Iarăşi nu răspunde nimeni, când eroina sună îndelung la intrare. Storurile trase pe inele, perdelele lăsate, refuză orice comunicare cu exteriorul. Totuşi, prin spaţiile de fereastră, rămase neacoperite, se zăresc înăuntru umbre misterioase.

E prezentă si aici o babă zbârcită şi, neagră, slujnică veche, care-si clămpăneşte papucii de-a lungul coridoarelor sau pândeşte la uşi, cunoaşte tainele sordide ale locului, iar atunci când i se pun întrebări, dispare „ca o vrăjitoare pe o mătură sau numai pe un sky şchiop."
Gemenii Halappa, aspiranți împreună cu „maimuțoiul Rim" la grațiile fecioarei, sunt de asemeni personaje demonice. Ivirea lor pe lume, anticii socoteau că se dato-reste unui adulter. Gemenii le apăreau drept făpturi nefaste, care introduc o dezordine în fire (confuzia), nu era păstrat decât unul, celălalt fiind ucis.
Sia dă impresia a fi mişcată iarăşi de un principiu al răului, în afară de Lică, ea detestă pe toată lumea şi are împotriva Linei, parcă, o aversiune deosebită. Sia se consideră în casa Rimilor doar o „interpusă", pentru a scoate „dobânzile unui capital de ură veche", a tatălui ei, căruia „tanti" refuzase să-i dea adăpost când dezertase. Ştirea că e fiica Linei nu smulge din partea bastardei nici o indulgență față de doctoriță. Sia o releagă automat si cu grosolănie printre multele iubite ale lui Lică, acele „mame benevole" cărora ea le purta o ură asasină, deşi ele o răsfățau.
„Să-ți fie de bine ! Da asta e o poveste veche" — îi spune, făcând-o să înțeleagă că „Lică i-a vorbit Siei de ea batjocoritor" şi ofensând-o astfel „de moarte".
Pe de altă parte, „fecioara despletită" recoltează din partea celorlalți un strivitor dispreț. Chiar sintagma numelui îl trădează. „Fecioară" este numită ironic, pentru că şi-a pierdut tocmai acest atribut, fără a-1 câştiga pe cel de soție şi mamă a unui copil cu tată recunoscut. Nory cheltuieşte o vervă crudă spre a o descrie pe Mika-Le în postura de pensionară a clinicei, unde lucrează „buna Lina" şi iau naştere bastarzii. (Ironia soartei, „feminista" însăşi e un copil din flori !) Tatăl pruncului adus pe lume de Mika-Le nu se cunoaşte ; pentru mamă există „doi îngeri păzitori", „unul la capul, altul la picioarele patului de spital". Procedura s-a modernizat, are loc sub firma „cooperativa".
Săgețile vizează, în figura „fecioarei despletite" pe prostituată. Mika-Le expune la *Salonul debutanților* „artă prizmatică". O parte dintre colegi se amuză ; alții îl înjură pe Greg de „prizmă".
Categoria infamantă, în care e azvârlită Mika-Le apare îndată şi la omoloaga ei, Sia, dacă suprapunem figurile. Involuntar, Rim o face să reiasă grotesc, referindu-se mereu la virginitatea ..nepoatei". „Ureche de fecioară" — *î*i atrage el prevenitor atenția lui Nor, când aceasta povesteşte vreo anecdotă „mai uşoară". Obrăzniciile Siei îl încântă. „Fecioară tare !" zice el, scuzându-le. Nory e şi, de astă dată, necruțătoare : „Fecioara" încoace, „fecioara" încolo ! Fecioara din Orleans ! — trânteşte ea apăsat.
Sia sfârşeşte de altfel într-o clinică de ginecologie, punct pe unde sunt osândite să treacă victimele amorurilor ilicite.
Ca şi Mika-Le, expediată la „internatul de corecție", Sia împărtăşeşte soarta fetelor păcătoase, alungate si supuse oprobriului public. Lina o dă afară si baba îi aruncă boarfele în stradă.
„Fecioara despletită" e necontenit culpabilizată si silită să poarte un stigmat al ruşinii. Sia scapă de el, murind. Mika-Le îl poartă de-a lungul întregului ciclu al Halâppilor, izgonirea se repetă mereu.
Numele de „fecioară despletită" rămâne însă ambiguu, în mod paradoxal, el păstrează şi ceva din primul termen ai sintagmei, la propriu cu toate avatarurile prin care „figura mitică" trece. Despre Mika-Le aflăm mereu că a rămas însărcinată (aceasta este veşnica ei problemă), dar eroina — să reținem — nu apare ca mamă niciodată. Descripția pe care o

face Mini prototipului .„fecioarei despletite", manechinul de la Maison Lys exclude maternitatea printr-o alcătuire trupească neadecvată („cu şolduri înguste de tot, fără bazinul vieții, creată nu pentru a purta prunci, ci ultimele modele ale lui Premet)" Sia e, până la accidentul final, realmente fecioară. Avusese — aflăm după ce moare — o constituție anatomică din cauza căreia nu putea naşte normal. Nory glumeşte iar crud : „era conformată anume pentru dublu *emploi...* nu pentru trei"... Dar şi ea e astfel făcută, încât îşi conservă fecioria, chiar si după escapada cu Coti Pascu la Buşteni. Ana din *Logodnicul,* deşi violată, a rămas de fapt virgină, fiindcă satirul n-a reuşit să consume actul sexual, în ciuda faptului că prin patul ei trec numeroşi bărbați, Mika-Le manifestă un soi de indiferență anonimizantă la adresa lor. Nu se ştie niciodată cine e realmente tatăl copilului pe care-1 aşteaptă şi aceasta îi reface, simbolic vorbind, virginitatea. Cum se petrece miracolul ne îngăduie să înțelegem o suprapunere a imaginei „falahinei" peste figura prostituatei din poezia *Le Serpent vert.* Aceasta, după ce făgăduieşte .să dizolve în „infinitul" ei forța bărbatului pe care aşteaptă să-1 seducă, adaogă : „Alors que je t'aurai detruit dans l'oubli /je renaitrai .intacte..." „Amorul fără suflet", după expresia Manuelei, nelăsând în combustiunea lui elementară, pur instinctuală, nici o urmă, face să renască neatinsă pe preoteasa lui, la capătul fiecărui act devorator.

Surprindem revenind în paginile Hortensiei Papadat-Bengescu o frică de sânge :

Câteva texte mai vechi ale scriitoarei au în centrul lor un personaj, „fetița", şi relatează întâmplări din copilăria acesteia. Nu e greu de recunoscut natura lor autobiografică şi putem, deci, fără a greşi prea mult, să le considerăm confesiuni, care privesc o epocă foarte îndepărtată (pe la 9-10 ani), aproximativ nişte „juvenilia", cum spune Mauron, chiar dacă au fost redactate mult mai târziu. în special unul, intitulat „Sânge" ne interesează aici:

Este vorba de o domnişoară Elena, ucisă dintr-o eroare medicală. Voind să deschidă un buboi pe gât al fetei, doctorul îi taie carotida, provocând o hemoragie de neoprit şi moartea pacientei. Sângele împroaşcă încăperea, murdăreşte pernele, cearşafurile, rochia albă cu care nefericita se pregătea să meargă la primul bal, unde o invitase logodnicul ei.

„Fetița" e martora înghețată şi fascinată a scenei, victima locuind în aceeaşi curte.

Bucata, cu pronunțat caracter oniric, poate fi asimilată unui coşmar, în care spaima de deflorare se lasă citită, printr-o strigătoare transparență simbolică (autorul crimei prin imprudență, o făptură mică, păroasă, urâtă, face o glumă în doi peri înaintea operației, rochia albă, balul etc.) ca să nu avem nici o îndoială, autoarea lasă, către sfârşitul povestirii, să-â scape următoarele rânduri : „Sângele ei (fetiței, n. n.) simțise sângele fecioresc curs. Spunea patima lui universală şi limba asta necunoscută, care glăsuia şi-ntrânsa cuvintele grozave o scutura de spaimă ca pe o coardă în vifor".

O oroare de sânge are şi Mini, neisuferind să mănânce carnea friptă „a point". La alt personaj, fobia revine : „Sângele nebănuit de nimeni, lipsind total înfățişării ei diafane şi care se scurgea tainic, era odios lui Aimee." Aici, repulsia însoțeşte chiar actul deflorării.

Conform schemei repetitive identificate anterior, două figuri se situează în relații conflictuale cu „fecioara despletită". Prima e sora, „lezată" de purtarea ei ruşinoasă. Nu atât riscul pierderii obiectului erotic propriu-zis pare să o afecteze pe Elena, cit nerespectarea „legitimității". Maxențiu era logodnicul ei oficial ; Elena deținea asupra lui aşadar, nişte drepturi pe care le călcase în picioare Mika-Le. Nu altfel priveşte lucrurile, oricât de absurd ar face impresie, şi Coca Aimee. Ea îşi socoteşte tatăl vitreg o parte a succesiunii ce-i revine pe linie maternă, încercarea Hildei (o străină, fără nici un drept la

moştenire) de a obține favorurile doctorului Walter i se pare o neruşinare. Până şi Nina, care a părăsit căminul conjugal, continuă să pretindă drepturi asupra lui Costel, fiindcă e soțul ei legitim. Când o surprinde pe Ana într-o scenă de tandrețe cu el, râde întâi până ce-i dă lacrimile, dar după câteva 'minute izbucneşte indignată : „Auzi pocăita ! Mironosița ! Bărbatul meu! Vă pui eu la ordine !... Afară ! Afară, stricata !..."
Iarăşi principiul legitimității este invocat şi el stabileşte distanța enormă între „fecioara despletită" şi sora sa.
Aceasta din urmă se bucură de un ascendent insurmontabil asupra rivalei ei, în primul rând fizic : Mika-Le nu străluceşte prin frumusețe. Are o figură exotică, dar „vulgară", vocea stinsă, mată, dinții lați, umerii pătrați, „lemnoşi"... „o păpuşă felahină — spune Mini. Sia, dizgrațioasă, o adevărată matahală, trage, atunci când merge, un picior. Ana e de-a dreptul urâtă. Numai ideea că ar putea fi eroina unei idile sentimentale îi provoacă Ninei un acces de râs. Şi trăsăturile lui Nory — am văzut — sunt băiețeşti. Excepție face doar Hilda, care e drăguță, dar prea rezervată, morala ei austeră, protestantă, o împiedică să aibă succes la bărbați. Oricum, nu poate concura în această privință cu Cooa-Aimee, reputată din pension pentru o frumusețe de adevărată „păpuşă platinată". Şi, mai mult ca ea, Elena reține imediat atenția printr-o perfecție de statuie greacă. Nina posedă, de asemeni, în ciuda trivialității, o incontestabilă atracție feminină. De Dia ce să mai spunem? Ea nu e numai foarte frumoasă, ci şi. de o distincție înnăscută, rară.
La ascendentul natural se adaogă cel familial : Elena, Coca-Aimee, Dia sunt copii adevărați ai unor părinți care fac parte din „lumea bună". Prima e fiica proprietarului moşiei Prundeni. A doua, tot aşa, si a devenit prin căsătoria Lenorei cu Doctorul Walter, mica amfitrioană a palatului Barodin. Cea de a treia moşteneşte finețea aristocratică a Baldovinilor. Mika-Le, Sia, Nory sunt în schimb bastarde.
„Legitimitatea" este expresia acestui ascendent pe plan fizic si familial, care ajunge să fie o diferență marcată de „rang", stigma altei „spețe" umane, înțelegem astfel pentru ce actul de seducere a bărbatului „cuvenit" constituie o „lezare". Sora care deține statutul superiorității l-a resimțit chiar ca pe o „maculare".
Oroarea de *murdar* intră si ea în acelaşi câmp conflictual : Mini, care are mania abluțiunilor dese, află crispată că Mika-Le nu poate suferi apa. Sia moare infectată, cu tot corpul tumefiat, transformat într-o masă purulentă. (Cadavrul proaspăt al nenorocitei era „teribil".) Pe o altă treaptă, îngrijită, eleganta Nory azvârle un adevărat noroi verbal asupra oricui se opresc observațiile ei malițioase.
Din cauza „rangului" diferit, „lezarea" ia si aspect de rebeliune socială. De aici, promptitudinea şi severitatea pedepsei : izgonirea. Aceasta echivalează cu pierderea oricărei siguranțe materiale. Ca altă dată „proscrisul", „fecioara despletită" e osândită să rătăcească fără adăpost, acceptând tot felul de refugii provizorii si suspecte, care o conduc inexorabil pe calea prostituției.
Tribulațiile Mikăi-Le compun un lung şi tortuos itinerar din atelierul pictorului Greg, într-un cămin deocheat, mai curând bordel ; de la subsolul casei Drăgănescu, la grajdurile Adei Razu, trecând prin Dealul Spirei, unde locuiesc rudele cumnatului. Suprapunerea textelor relevă un traseu analog al Siei, după ce a fost azvârlită în stradă. Neprimită în locuința D-lui şi D-nei prințese (Ada Razu) nimereşte la Facultatea de Medicină, gemenii Halippa folosind întâi laboratorul anatomic ca să o ascundă acolo, iar apoi oferindu-i „cugurigul" casei lor din Strada Minervei drept adăpost.

O astfel ele existență vagabondă, dubioasă, contrastează violent cu cea stabilă, asigurată, pe care continuă să o aibă cealaltă soră, Elena, devenită soția miliosiarului Drăgănescu, trăieşte în lux şi bogăție, dă serate muzicale foarte distinse. Coca-Aimee duce o viață de răsfăț în palatul Barodin. Dia, după ruina Baldovinilor moşteneşte încă destul, ca să fie scutită complet de griji materiale.
„Prigonirea" „fecioarei despletite" nu o efectuează „sora lezată". Ea se socoteşte „deasupra" unor asemenea ticăloşii, ba, ca să le şteargă până şi amintirea, e gata de sacrificiul personal. Elena îl ia de soț pe Drăgănescu, un om sub rangul ei, spre a stinge scandalul logodnei desfăcute.
De izgonirea surorii păcătoase se ocupă mama : Le-nora, ca şi Lina, execută actul cu o neîndurare absolută. Suprapunerea celor două figuri scoate la iveală o aversiune veche si durabilă pornind dinspre mamă către „fiica blestemată".
Lenora o detestă pe Mika-Le de mică, înainte ca ea să fi ajuns a-i face propuneri ruşinoase prințului Maxențiu, n-a vrut nici să dea naştere acestui copil al păcatului. Aversiunea e reciprocă: „M-a bătut sopârla, năsică !" i se plânge Mika-Le de maică-sa Linei.
După isprava de la pension, cu nepotul monseniorului, Lenora o calcă în picioare. „Să plece ! Vreau să plece ! Să nu mai stea un minut !" sunt cuvintele pe care ea le repetă obstinată, asemeni unei sentințe inflexibile, atunci când se decide expedierea Mikăi-Le la internatul de corecție. Nu vrea apoi să mai audă măcar de ea şi face: o criză dacă cineva îi rosteşte măcar numele.
Tot atât de dură se arată „buna Lina" cu Sia. Cit a-ceasta a fost mică, nici n-a vrut să ştie ele ea. Pe urmă o acceptă în casă'cu titlul de vagă nepoată si infirmieră a Iui Rim. După alungare, când aude că Sia are nevoie de ajutor grabnic medical, nu vrea sub nici un motiv să o primească în clinica ei, lăsând-o să moară fără nici o milă. Asprimea aceasta sălbatică a, unei mame față de fiica sa îl face pe Lică, la înmormântarea Siei, să-i şuiere Linei printre dinți, în obraz : „Cățea !".
Figurile masculine se împart în, două categorii, după schema noastră : „logodnicii" sau „„soții" si „tații". Primii (Maxențiu, Rim, Walter, Costel Petrescu) asistă la disputa al cărei obiect sunt, fără să intervină. Şi Coti Pascu se lasă manevrat de Nory, nemanifestând nici o inițiativă personală.
Singurul mai întreprinzător, Caro, apare şi, el, până la urmă, supus complet soției sale, Mado, peste voința căreia nu îndrăzneşte să treacă, decât dându-şi o iluzie a independenței în mici aventuri pasagere.
„Logodnicii" sau „soții" reprezintă, în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, o fantasmă a *pasivității* masculine. Ei se complac în rolul de adevărat „obiect erotic". Revelatoare e în acest sens suprapunerea personajelor respective : cu mâinile lui palide si „incapabile", de „prinț catolic degenerat" si „bărbița distinsă a la Cezar Borgia", Maxențiu se oferă ca erou pentru o „Romanță, Velenă". Nu investeşte vreun sentiment mai adânc în logodna care-1 lega de Elena şi se consolează repede, când „făinăreasa" pune ochii pe el.
Rim are o mare plăcere să fie răsfățat de femei. Simulează o sănătate fragilă ca să capete îngrijiri mai stăruitoare din partea Linei. E încântat să aibă, în persoana Siei, o infirmieră la dispoziție.
Walter gustă o adevărată voluptate în a urmări manevrele Cocăi-Aimee, destinate a-1 cuceri. Când Hilda, la care începe să ție, anunță că vrea să se întoarcă în patrie (o alungă,

de fapt, amica [sora] ei) nu schițează nici un gest pentru a o opri. Singura reacție e o scrisoare afectuoasă lămuritoare, expediată după plecarea izgonitei. Costel Petrescu apare drept un adevărat model de pasivitate sentimentală. Nina îl părăseşte, revine, dispare din nou. El ar dori să scape de ea, mai ales după ce s-a încurcat cu Ana, dar nu săvârşeşte actul decisiv (divorțul) niciodată. Sora Ninei îl câştigă, încercând să-si pună capăt zilelor. Costel e mişcat de faptul că cineva a vrut să se sinucidă pentru el, trăieşte, astfel, maxima satisfacție sentimentală, *a fi iubit.*

Băiat frumuşel, Coti Pascu e obişnuit ca femeile să umble după dânsul şi consideră că le face o favoare surorilor Baldovin, venind în casa lor.

Puternica iubire de sine absoarbe prea mult interesul erotic al „logodnicilor" si „soților", din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, ca ei să mai aibă inițiative amoroase. Aproape toți sunt *narcisici,* aşa cum am văzut (Maxențiu si Rim, ipohondriei, Walter atins de delirul grandorii).

Nici personajelor feminine, care şi-i dispută, nu le stârnesc pasiuni. Maxențiu ştie foarte bine că Mika-Le i s-a dat „din vițiu sufletesc, fără amor pentru el", doar ca să-i facă rău surorii sale. Amorul Elenei a fost o febră juvenilă, repede trecătoare, o „Romanță Velenă", aşa cum bine a caracterizat-o Nory. Cât priveşte atenția de care profesorul se bucură din partea Linei, aceasta ar fi greşit să o numim dragoste, întrucât urmăreşte numai, conservarea unei situații matrimoniale respectabile. Ca dovadă, când purtarea lui Rim o compromite, soața atât de grijulie înainte, reclamă desfacerea neîntârziată a căsătoriei.

Coca-Aimee nu-1 iubeşte pe Walter, ci vrea să rămână în palatul Barodin. Hilda are pentru doctor un mare respect si o vagă afecțiune. Nu destulă, ca să o determine a călca principiile moralei ei severe protestante şi a râvni la soțul altei femei.

Nina se foloseşte de Costel drept paravan şi e discutabil dacă măcar Ana îl iubeşte[1], sau ține numai să ajungă şi ea o dată „mireasă".

Coti Pascu devine o minge pe care şi-o aruncă una alteia, Dia si Nory, într-o scenă memorabilă.

A doua categorie de personaje masculine o alcătuiesc, aşa cum am spus, „tații". Cu excepția lui Lică ei sunt lăsați într-un plan secund, au murit şi-i resuscită doar-amintirile (boierului Baldovin), au dispărut fără urmă. (zidarul italian) sau fac simplă figurație ca Doru Halippa.

Şi atitudinea lor, în câmpul de forță dintre celelalte-figuri principale, se caracterizează prin pasivitate. Nu intervin în favoarea fiicei alungate, chiar dacă schițează, o anume corijare a severității tratamentului, la care vinovata e supusă. Doru acordă o vagă audiență solicitărilor Mikăi-Le după ce a fost alungată de acasă. Lică se gândeşte la un moment dat să o aducă pe Sia alături de-el. Boierul Dinu cere să-si vadă periodic fiica naturală ținută de Cornelia cât mai departe.

„Tatăl", în ciuda atitudinii pasive, inspiră o tandrețe ambelor surori. Figura e înzestrată cu un anume farmec-masculin, care face să i se ierte nepăsarea. Elena fusese-foarte ataşată de Doru. Lui Nory, copilă, îi plăcea „boierul cel frumos", cu tâmple argintii", tatăl ei natural. Lică

Trubadurul întruchipează însuşi principiul acestei puteri de seducție masculină, grație căreia personajul câştigă repede simpatia femeilor, în ciuda purtărilor sale fluştura-tece cunoscute.

Fantasmele descoperite prin suprapunerea şi analiza textele nu sunt, precum vedem, reprezentări abstracte, imobile, ci imagini încărcate de afecte, între cuplul surorilor, mamă, logodnic .sau soț si tată, ia naştere o situație dramatică, se țese o mişcare epică. Fantasmele compun un fel de vis care evoluează odată cu opera autorului, dar îşi păstrează o anume structură interioară neschimbată, constituind ceea ce Mauron numeşte „mitul personal".
Acum intervine interpretarea psihanalitică propriu-zisă, fiindcă „eul" se istoriseşte pe sine astfel si îngăduie surprinderea conflictelor si tensiunilor lui profunde, ca şi originea lor îndepărtată, „preistoria" accidentelor sufleteşti.
Dacă surprindem „mitul personal" într-un text „juvenil", atingem o realitate primară, la care ne trimite mereu Freud. Constatând persistența conflictelor si tensiunilor „eului", sub forma aceasta fantasmatică, nu mai avem nevoie să explorăm epoca obscură a copilăriei scriitorului, fiindcă în adolescență, atunci când apare vocația poetică, se produce si închegarea imaginativă, de unde începe practic interesul interpretativ al criticului literar ; restul îl priveşte exclusiv pe psihiatru.
Cu care dintre personajele ei se identifică Hortensia Papadat-Bengescu în *Fecioarele despletite ?* Răspunsul pare aici foarte uşor de dat, pentru că există un alter-ego al romancierei, Mini. Ea reflectează asupra eroilor şi printr-însa Hortensia Papadat-Bengescu face analiza lor psihologică.
Dar Mini nu este angrenată în acțiune, lipseşte clin schema noastră şi pe drept cuvânt, deoarece joacă rolul doar al unei „ambasadoare", ca să folosim o formulă fericită, lansată de Dana Dumitriu. Intervine aici un personaj care-i ajută Hortensiei Papadat-Bengescu să treacă mai uşor de la scrierile anterioare, predominant lirice *(Ape adinei, Femeia în fața oglinzii, Sfinxul,* chiar şi *Balaurul)* la primul ei roman. Autoarea şi-a „obiectivat" în *Fecioarele despletite* (nu fără o anumită stângăcie detectabilă uşor) comentariul propriu, „analiza psihologică", foarte subiectivă si impresionistă încă. Mergând către personajele propriu-zise ale romanului, întâlnim mereu un ecran şi identificarea pe care suntem, oarecum siliți să o facem rămâne la suprafața realității psihice, ține de o „mască" literară, neimplicând „eul profund".
Mini reapare şi în *Concert din muzică de Bach,* dar cu o funcție considerabil redusă (a lega casa Rimilor, pe care amica lui Nory o frecventează, de saloanele Elenei Drăgănescu, ținute sub atenția autoarei însăşi). Fostul alter-ego decade aici în rolul unui personaj secundar. Aceasta ne permite să surprindem cu cine se identifică realmente autoarea. E desigur Elena, personajul văzut mai mult ca altele *dinăuntru, î*ntr-însul, Hortensia Papadat-Bengescu a pus şi ceva din datele biografiei sale. Ca Elena şi romanciera a făcut o căsătorie, nu din dragoste, luând un om inferior ei sub raport intelectual. Aşa cum Hortensia Papadat-Bengescu a suferit lungă vreme, fiindcă a fost silită să sacrifice căsniciei aspirațiile scriitoriceşti, si doamna Drăgănescu regretă vocația muzicală pe care a abandonat-o, măritându-se. Şi Elena şi autoarea şi-au adorat tatăl.
Observăm însă că în *Rădăcini,* identificarea se produce mai degrabă cu Nory. Drama ei stă în centrul cărții si zeflemista din celelalte romane îşi dezvăluie aici o viață intimă suferindă.
În *Logodnicul,* simpatia cititorului e atrasă către Ana, iar *Drumul ascuns o* distribuie atât Elenei cât si Hildei.
Personajele acestea nu corespund în schema noastră. Unele îmbracă figura fiicei legitime (Elena), altele a bastardei (Nory, Ana, Hilda). Faptul ne sugerează că „eul" autoarei îl

reprezintă însuşi cuplul lor. în sprijinul acestei ipoteze vin unele elemente biografice împrumutate si surorii urgisite.
Căsătoria căpitanului Dimitrie Bengescu, tatăl scriitoarei, cu Zoe Ştefănescu, mama ei, a avut loc doi ani după naşterea fiicei lor. Viitoarea romancieră a venit pe lume ca bastardă, chiar dacă apoi, foarte curând, şi-a dobândit o deplină legimitate. lat-o deci împărtăşind, fie si numai în fragedă copilărie, condiția lui Nory. S-a măritat pe urmă, foarte de tânără, cu magistratul Nicolae Papadat, care avea zece ani mai mult ca ea. A făcut-o pentru a-şi „pedepsi" oarecum tatăl, fiindcă-i interzisese să-şi continue studiile în străinătate sau la Bucureşti. Pe altă treaptă, bineînțeles, un paralelism, între gestul ei şi al Siei se păstrează totuşi.
Dar să ne întoarcem la *Fecioarele despletite.* Acolo, pe Mini o obsedează existența unui „trup sufletesc", în legătură cu care emite tot felul de teorii. Lăsându-le la o parte, constatăm că eroina (alter ego-ul autoarei) îşi simte personalitatea scindată. E — ne spune — „ca şi cum avea o a doua conştiință care controla pe a ei, o conştiință superioară, către care nu vrea să dea greş".
Dar acesta este „eul ideal", „supraeul", „cenzorul eului", exact aşa cum îl defineşte Freud. Resimțirea lui ca pe o instanță străină apare în anumite afecțiuni psihice. Inşii înclinați către mania persecuției (cu o structură sufletească paranoidă) susțin că sunt supravegheați, urmăriți, pândiți tot timpul. Analizându-le plângerile, Freud scrie : „cred că putem conchide că există realmente în *eu o* instanță care observă, critică şi compară neîncetat, opunându-se astfel celeilalte părți a *eului.* De aceea consider că bolnavul ne relevă un adevăr, de care nu se ține în general seama aşa cum merită, atunci când omul se plânge că fiecare pas îi este pândit şi observat, fiecare gând dezvăluit şi criticat. Singura sa eroare constă în a situa în afară, ca şi cum i-ar fi exterioară această forță atât de incomodă. El simte în sine puterea unei instanțe care măsoară *eul* său actual şi fiecare din manifestările sale după un *eu ideal,* pe care şi 1-a creat singur în cursul dezvoltării. Cred chiar că această creație a fost efectuată cu scopul, de a restabili acea încredere în sine, care era inerentă narcisismului primar infantil şi care a suferit de atunci atâtea tulburări şi mortificări : este cenzorul *eului,* este conştiința" *(Vorlesungen Zur Einfohrung in die Psychoanalyse).*
Să îndepărtăm acum ecranul reprezentat de Mini. Cuplul surorilor figurează un „eu" scindat, asupra căruia atât partea lui ideală cit şi cea inconştientă exercită nişte presiuni puternice, contrare. Elena ar corespunde tocmai „instanței superioare", comandamentelor sociale si morale, „conştiinței". Personajul e conceput astfel în chip evident. „Elena — aflată din primele pagini — era un fel de tip model. Model de răbdare, de cumințenie, de toate virtuțile mijlocii." Prin consecvența cu care[1] tratează cazul Maxențiu, smulge caracterizarea admirativă a lui Nory, „toate considerentele miele despre «mizeria ființei masculine», întâlnesc o indiferență mai cumplită ca orice discuții. Refuzul ei e o formulă scrisă pe marmora, pe care n-o poți zgâria necum şterge... „Bravo, fată !... a rupt logodna cu o răceală tot aşa de încăpățânată cât de neclintită îi fusese voința de a-1 lua" (pe Maxențiu, n. n.).
Înțelege să fie corectă față de soțul ei, chiar dacă nu-1 iubeşte. Când se îndrăgosteşte de Marcian vrea să înlăture imediat orice situație echivocă. Imperativul etic o determină să plece fără întârziere în țară la primirea veştii că Drăgănescu e bolnav. Din „scrupul moral", se consacră, după moartea acestuia, creşterii lui Ghighi.

Snobismul Elenei e tot o formă de sensibilitate excesivă la opinia publică. Personajul întruchipează mai ales „eul social", în care cuvântul hotărâtor îl au „comandamentul moral", „rațiunea superioară", „părerea lumii".
Mika-Le e, dimpotrivă, partea din „eu" care ține o legătură mai strânsă cu inconştientul, ascultă îndeosebi de „principiul plăcerii" si nu al „realității". Personajul reprezintă dorințele inavuabile, reprimate şi ivite iar în conştiință sub o formă deghizată, vicleană.
Tot ce face Mika-Le stă sub semnul culpabilității. „Felahina" trezeşte, aşa cum am arătat, atracție şi teamă. Prezența ei provoacă celorlalți o stare anxioasă, izgonirea personajului reprezintă un act brutal de refulare.
Dar ce dorință respinge „eul" autoarei, cu atâta oroare în fantasma fecioarei despletite ? O dispoziție vicioasă congenitală, ne spune aspectul manifest. Raporturile de aversiune reciprocă, foarte pronunțată între Mika-Le şi Lenora, îndreaptă însă bănuielile noastre către un alt motiv latent. E vorba de „complexul oedipian".
Că avem de a face cu un „eu" care nu 1-a rezolvat în chip satisfăcător si a păstrat o solidă „fixație" paternă (aliată, bineînțeles, resentimentului antimatern) ne-o indică „omoloagele" Mikăi-Le, corespunzătoare schemei noastre.
În *Concert din muzică de Bach,* ataşamentul absolut al Siei pentru Lică apare fățiş şi nu lasă loc nici unui dubiu asupra naturii sale. Nici Mika-Le nu se află cu totul în afara complexului oedipian, chiar clacă ea nu-şi cunoaşte adevăratul părinte, pe zidarul italian dispărut. Ca să scape de internarea la Sibiu — povesteşte Lina — învățase să fie tandră cu tatăl-său. începuse să roage pe Halippa să-i şoptească, să-1 ademenească". „La o masă, confirmă si Nory, că-i spusese Elena, Mika-Le, din senin, s-a azvârlit de gâtul lui, cu reclamații de drepturi la dragostea filială."
În *Concert din muzică de Bach* nu există fiica legitimă pe care actul Siei să o „lezeze" (reapariția Elenei şi Mikăi-Le suplineşte această lipsă asigurând persistența cuplului). Conflictul erotic e acum nemijlocit între fiică şi mamă, ceea ce arată că disputa surorilor îl preia, de fapt, sub o formă substitutivă (Elena identificându-se practic Lenorei, ca preferată a tatălui).
Sigur că nu vom găsi mărturisite de către autoare asemenea sentimente. Dimpotrivă, Hortensia Papadat-Bengescu vorbeşte cu mare afecțiune de mama ei. Dar că, adânc refulată, în inconştient, a păstrat o aversiune oedipiană antimaternă, o trădează un text care, evocă momente cvasi-autobiografice din copilărie, ca si *Sânge,* poate fi socotit o *juvenilia, î*n sensul lui Mauron. E vorba de *Fetița între lupi,* iarăşi o amintire veche, devenită scurtă povestire cu acest titlu, publicată în *Revista Română,* nr. 1—3, 1942.
Ni se istoriseşte o întoarcere acasă, de la internat, iarna, cu prilejul sărbătorilor. Adorația „Fetiței" pentru tatăl ei, militar superior (ca Dimitrie Bengescu), țâşneşte peste tot din text. Acesta e o adevărată apologie a figurii paterne. *Tata* (scris mereu cu majusculă) fixează asupra sa, de la intrarea trenului în gară, privirile copilei. „O secundă îi păruse că nu mai e nimeni decât el pe acel peron." Tata îl umple, „cu statura lui frumoasă, cu făptura lui mândră, cu chipul lui sever".
Privirile îndrăgostite ale Fetiței golesc peronul de toți oamenii străini, păstrând doar orizontul alb, înapoi şi înaintea lui, „mare şi tare, el. Tata."
Ofițerul răzbate grav prin mulțime si urcă treptele vagonului. „Fetița" se urcă apoi cu Tata în sanie si lunecarea fericită alături de el, peste câmpul înzăpezit, devine „un basm în vis, o părere, o halucinație".

În sat, femeile si copiii îl privesc respectuos si admirativ pe Tata („Ghinărarul !"... îşi şoptesc). Nişte sănii cu țărani, care au vânat lupi, se iau după echipajul lor, alcătuindu-i un cortegiu triumfal.
Secreta aversiune antimaternă se insinuează printre rândurile istorisirii. ..Pe peron, nu-i veni Fetiței în minte (...) să caute alături de el pe — Mama." Amnezia aceasta trădătoare autoarea o subliniază repetând câteva rânduri mai încolo : „Nu ! Fetița nu se gândea la mama ei"...
După o scenă de intimitate afectuoasă, când copila zâmbeşte „către marele ei iubit", iar chipul lui îşi reia „medalia severă", umbra Mamei pluteşte o secundă lângă ei, „palidă în aerul palid".
Simptomatice sunt mai ales câteva rânduri din final. Apropierea ele casă, aducând amintirea Mamei şi punând capăt idilei între fiică şi tată, trezeşte în sufletul „Fetiței" o senzație neplăcută, sărăcitoare, care însoțeşte totdeauna actul refulării : „Un vag regret plutea undeva în ființa copilei ca un abur destrămat, un regret pentru primejdii, un regret după teamă, emoție şi un spațiu nedefinit, un spațiu în ea însăşi al dorințelor, al cunoaşterii. Mai era puțin timp şi din tot, din toate avea să simtă numai apropierea oraşului, a casei, a Mamei, a lui Mama „Tica"...
Fixația oedipiană ne îndreptăţeşte să interpretăm castitatea paradoxală a „fecioarei despletite" ca pe o fidelitate față de Tată. Orice alte obiecte erotice îi sunt indiferente, chiar dacă le acceptă pasager, odată cu culpabilizarea, fiindcă veritabilul păcat rămâne un ataşament care scandalizează întreg sistemul „eului ideal".
Nu este exclus ca pe acest fond oedipian primar să se fi grefat şi anumite leziuni psihice ale vieții mature.
Hortensia Papadat-Bengeseu — ştim — a suferit pentru că obligațiile de mamă şi soție, dar mai cu seamă mentalitatea franc anticulturală a lui Nicolae Papadat au împiedicat-o multă vreme să dea curs vocației ei literare. Deşi începuse să scrie din copilărie, şi-a văzut tipărite primele pagini abia în 1912, când avea 36 de ani şi cinci copii. Numai la stăruințele Constanței Marino-Moscu, care o amenințase că altfel îi publică lungile epistole, a consimțit să încredințeze *Vieții Româneşti* bucățile adunate apoi sub titlul *Ape adânci.*
În prietena ei zdrobită moral de nemulțumirile conjugale îşi vedea propria imagine — aşa cum avea să-i mărturisească lui Ibrăileanu. Soțul, om „fără vicii", nu-si ascundea violentul dispreț față de literatură... „La noi în casă — striga el, — ne reuneam în familie, se juca loton, aşa ne petreceam timpul, dar să citeşti cărți: phe !".
Nicolae Papadat — după mărturisirile autoarei însăşi — socotea lectura „ca pe ceva ruşinos".
În această optică, activitatea scriitoricească devine o îndeletnicire josnică, echivalentă cu o prostituare, mai ales când e vorba de o femeie. Prin opoziție, Dimitrie Bengescu a fost un om instruit, cu o mare dragoste pentru cultură. „Tatăl meu — îşi aminteşte scriitoarea — deşi mult ocupat, găsea totuşi timp pentru a-mi vorbi de scriitori si poeții români si francezi pe care îi cunoştea, încurajând aplicarea mea spre compoziția literară". *(Autobiografie)* Generalul Bengescu avea obiceiul să declame din Lamartine şi, să fredoneze arii de Verdi.
Ne dăm, aşadar, seama cum o parte a „eului" autoarei ia înfăţişarea „fecioarei despletite", repudiate, acoperite de blam, dar păstrând în înclinația ei vinovată un imbold intim profund, o „nevoie vitală", după cuvintele Hortensiei Papadat-Bengeseu.

Vocaţia literară, ca şi ataşamentul oedipian trădează acea natură ambiguă care — aşa cum am arătat — caracterizează fantasma respectivă, vicioasă si castă, într-un chip paradoxal, gata a se oferi oricui, fără a iubii însă realmente pe nimeni, poate, pentru că păstrează o fidelitate secretă unei singure atracţii inavuabile, fiinţă revoltată împotriva instanţelor social-morale şi veşnic culpabilă de „lezarea" lor.
„Mitul personal" ar căpăta cam următorul aspect: „Eul" autoarei caută să menţină ou orice preţ ascendentul părţii sale „ideale", asupra celei supuse unor foarte puternice pulsiunii ale libidoului. Ele pun în primejdie mai ales *onorabilitatea* personală, compromiţând investiţiile erotice bazate pe *legitimitate,* scoţându-le la iveală şubrezenia, inautenticitatea, ba chiar latura neprizabilă, sub care îi apare, de pildă, Maxenţiu Elenei, după istoria cu Mika-Le. Calea aleasă pentru păstrarea ascendentului moral-social e renunţarea la plăcere, adică refularea. E-lena o săvârşeşte odată, măritându-se cu Drăgănescu, pentru care nu simţea nici o atracţie erotică. Pe urmă, consimţind la izgonirea surorii păcătoase.
Pentru reuşita ultimei operaţii, deloc uşoară, fiindcă întâlneşte o rezistenţă mare, provenită dintr-un complex oedipian nerezolvat satisfăcător, eul apelează la o identificare primară cu „mama falică", „mama rea", „mama castratoare", după terminologia psihanalitică.
În ciuda asprimei sale, refularea nu reuşeşte ; Mika-Le va continua să o incomodeze prin prezenţa ei pe Elena si în menajul cu Drăgănescu si la Prundeni, unde se retrage spre a-i da o educaţie de moşier lui GhigM. Eşecul actului de refulare se repercutează cel mai grav asupra planului din care si-a tras violenţa reprimatoare, „supraeul, autoritatea părintească. „Mama castratoare" face o nevroză, iar tatăl neutru îşi pierde soţia şi afecţiunea fiicei preferate, odată cu întreaga poziţie socială superioară, senioria de la Prundeni.
Particularităţile „mitului personal" reies mai bine, dacă-i urmărim evoluţia de-a lungul operei scriitoarei.
În *Concert din muzică de Bach,* scindarea „eului" se accentuează. Din grupul Rim, Lina, Sia, sora legitimă dispare spre a lăsa „mamei rele" rolul să intre în conflict nemijlocit cu fiica vinovată şi să o pedepsească mult mai dur ca înainte. Pulsaţia erotică, fixându-se aici făţiş asupra tatălui (ântr-o ipostază reală — Lică si simbolică — Rim), violenţa represiunii sporeşte considerabil, ducând la totala anihilare a acelei părţi din „eu", dispusă a da ascultare presiunilor inconştientului. Un astfel de echilibru secătuieşte personalitatea — arată psihanaliza -— şi nu-şi menţine niciodată stabilitatea, basculând până la urmă. într-o nevroză.
Totuşi, paralel, observăm că, în alt plan narativ, conflictul surorilor cunoaşte o îmblânzire. Elena singură o aduce în casa ei pe Mika-Le, de care Lenora nu vrea să ştie. întrezărim astfel si cum personalitatea creatoare izbuteşte să stăpânea scă nevroza, să o biruie prin elaborarea operei.
Începând cu romanul *Concert din muzică de Bach* se schiţează si o tentativă către concilierea părţilor învrăjbite ale eului, ajunse aici la tensiunea maximă, îmblânzirea conflictului se realizează printr-o mişcare, graţie căreia „fecioara despletită" urmează a fi treptat reabilitată, concomitent cu coborârea surorii ei de pe soclul perfecţiei.
Întâlnim astfel o Mika-Le sensibil potolită, faţă de cum apărea în *Fecioarele despletite. A* devenit conciliantă si face eforturi să se adapteze conduitei pe care i-a prescris-o Elena. Semnificativă e o schimbare radicală de a-titudine în aceleaşi date psihice : „De copil —

ni se spune — Mika-Le urâse pe Elena, pentru că era mândră si frumoasă si acum simțea o aplecare să o admire pentru că era frumoasă si mândră."

Sora legitimă pierde, la rândul ei, ceva din absolutismul moral inițial, cedând unei porniri erotice adultere.

În *Drumul ascuns,* Hilda suprapusă Mikăi-Le (nemai-vorbind de Sia) vădeşte ce ameliorări considerabile, fizice si psihice, a suferit figura. Dacă nu rivalizează cu Coca-Aimee, prietena ei arată astfel încât oricine să poată spune : „Ce drăguță şi distinsă e D-ra Gert". Sub raport moral își întrece amica (sora legitimă), fiind modestă, instruită, săritoare şi devotată. Aproape nici un atribut infamant al „fecioarei despletite" nu se mai păstrează la ea, în afara acțiunii seductoare (discrete şi reținute) exercitate fără voie asupra lui Walter.

În schimb, Coca-Aimee reprezintă o simțitoare co-borâre de la Elena. Comparația cu aceasta o dezavantajează permanent. Elena evocă o statuie greacă, pe când Coca-Aimee, o păpuşă : „piele albă abia rozată ca de porțelan, gura colorată palid eu un roz de majolică ; ochii mari ca pe portrete litografice, albaştri ca unele faianțe ; sprâncene blonde trase subțire ca din pensulă pe o frunte dreaptă ; oval admirabil. O păpuşă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă si mai ales deosebit prin materialul întrebuințat de Natură, mătase, culoare, totul de primă calitate, nici un defect de țesătură" — constată Walter, „cu ochiul expert". Dar atunci când o va întâlni pentru întâia oară pe Elena va exclama : „Iată exemplarul cel mai reuşit al familiei !". Mai târziu, în *Străinei,* după ce devine soțul fostei sale fiice vitrege, emite următoarea reflecție edificatoare : ..Elena, cumnata lui, era din aur pur si purta o inscripție măgulitoare, Coca-Aimee era însă din collodium şi din similiplatină, cu inscripția «coafor 1920-1930», dată dinainte de căsătoria lui şi până acum".

Şi sub raport intelectual ne aflăm la un nivel inferior. Coca-Aimee nu străluceşte printr-o prea mare inteligență — subliniază adesea autoarea. Are şi mult mai puține scrupule morale ca Elena ; își continuă ocupațiile mondene, lăsând-o bucuroasă pe Hilda să se ocupe de Le-nora bolnavă.

Elena, la rândul ei, suferă o „umanizare" pronunțată prin „slăbiciunile sentimentale", de care dă dovadă, în ciuda imperativului moral superior. Le dă ascultare, chiar dacă o face cu destul regret şi agasare ; apare şi ea, infailibila, în postura femeii culpabile.

În *Logodnicul* aceeaşi mişcare tinde să schimbe aproape statutul surorilor. Harnică, gata de orice sacrificiu, ca să-i fie bine lui Castel, Ana dobândeşte o netă superioritate morală asupra Ninei, care- se poartă, ea, ca o prostituată si-si bate joc de căminul conjugal. Dacă ultima păstrează ascendentul *frumuseții* feminine şi al *legitimității,* pierde complect *respectabilitatea.*

Lucrurile au evoluat astfel încât distanța enormă între surori a ajuns foarte mică făcând posibilă o conviețuire, care chiar are loc până la un moment dat si tinde să se refacă, aproape neverosimil, după reîntoarcerea Ninei.

Reabilitarea surorii nelegitime atinge punctul cel mai înalt în *Rădăcini,* unde ajunge însăşi tema cărții (Nory, nu Dia, se consacră restabilirii domeniului Baldovin). Şi cauza disputei e inversată:

Nory nu umblă după logodnicul Diei, ci din contra caută să-i găsească unul, o supără prin prea multă insistență de a o face fericită.

Pe măsură ce sora privilegiată cedează pasul în fața celei ostracizate si mama, sursa inegalității lor, urmează un drum identic descendent, ba chiar mai accentuat decât al fiicei legitime.

Am văzut-o executându-şi prerogativele represive în *Fecioarele despletite* şi *Concert din muzică de Bach,* fără îndurare. Dar dacă întâiul roman o lasă să triumfe la sfârşit, al doilea îi aduce prin injurie lui Lică primul semn de umilire vindecativă.

*Mama î*şi pierde complect rolul reprimator în *Drumul ascuns,* cedându-1 fiicei legitime (Coca-Aimee execută aici alungarea Hildei, fără ştirea Lenorei, care a trecut de partea acesteia). Persecutoarea a devenit, deci, aliata persecutatei. *Drumul ascuns* este practic o *mise ă mort* a „mamei rele", suprimată din capul locului în Logodnicul, unde ea nu mai apare decât ca o amintire urâtă (implorând-o pe Ana să urce la unchiul satir şi ştiind foarte bine ce o aşteaptă acolo). Romanul *Rădăcini* o readuce, dar spre a da un plus de satisfacție surorii vitregite, supuse acum reabilitării. Sub chipul Corneliei, „mama rea", „mama f alică", „mama castratoare" ajunge să fie muştruluită permanent, cu o adevărată plăcere sadică, de fosta ei victimă, fiica nedorită, Nory.

Persecutoarea trece în rolul persecutatei.

Observăm si altceva foarte grăitor : începând cu *Logodnicul,* fiica nelegitimă preia atribuțiile mamei. Ana se ocupă de celelalte surori, găteşte, spală, deretecă pentru ele. E singura care-şi face griji pentru Lucica şi-i dă lacrimile gândindu-se la ea. Chiar față de Costel are atenții materne şi el, foarte ataşat mamei lui, le apreciază în cel mai înalt grad. Mălina devine modelul Anei. E vorba însă acum de mama tandră, ocrotitoare.

Să reținem că o afecțiune protectoare, cu pronunțat accent matern, desfăşoară şi Nory, față de sora ei mai mare Dia, în *Rădăcini,* unde grija aceasta alimentează o bună parte din acțiunea cărții.

Fantasma „fecioarei despletite" cunoaşte, precum se vede, o desculpabilizare crescândă, în timp ce ireproşabilitatea „surorii lezate" şi a „mamei rele" devine tot mai discutabilă.

Această mişcare de urcare si coborâre îmblânzeşte, a-mână deznodământul dramatic al conflictului, dar nu-1 poate înlătura. Alungarea şi, ca urmare, destrămarea unității familiale, păstrate cu atâta efort, se produce inevitabil, de fiecare dată. „Mitul personal" îşi dovedeşte persistența.

El e speranța mereu reluată şi niciodată împlinită a „eului" scriitoarei de a-şi reconstitui unitatea pierdută printr-o sciziune gravă, cu efecte catastrofice. Lucrurile se întâmplă, ca şi cum în Hortensia Papadat-Bengescu ar exista două persoane.

Una, foarte sensibilă la „respectabilitatea" familial-socială, dorind să o mențină intactă, chiar cu prețul unor grele sacrificii. Am putea să o numim conformistă, în sens „cuminte", „burghez".

A doua persoană e stăpânită de o vocație irepresibilă al cărei imbold secret îl resimte ca pe o pornire „pasională", foarte intimă. Ea ar însuma ataşamentele infantile nedepăşite, senzualitatea, aplecarea spre literatură, licențele morale ale vieții artistice.

Drama e că aspirația aceasta din urmă apare drept ruşinoasă, blamabilă mediului a cărui „respectabilitate", prima persoană ține să o „menajeze" neapărat.

De aici, întâi consimțirea la o represiune violentă, dură, necruțătoare. După comiterea ei însă, intervine tentativa împăcării celor două persoane, a doua dobândind o înfățişare din ce în ce mai acceptabilă pentru întâia, căreia, spre a-şi domoli intransigența, i se relevă contradicțiile si slăbiciunile.

N-am făcut până aici decât rareori trimiteri la biografia scriitoarei şi numai acolo unde apropierile săreau în ochi. După Mauron, metoda psihocritică îşi poate îngădui asemenea incursiuni doar ca o verificare, în faza finală, când „mitul personal" a prins contur din textul operei.

O persoană a Hortensiei Papadat-Bengescu a fost „fata de familie", fiica ascultătoare, care consimte la un sacrificiu şi, deşi a costat-o mult, părăseşte studiile spre a se mărita, cum doreau părinții, şi a deveni soția magistratului Nicolae Papadat, compania lui fidelă prin diversele târguri provinciale amărâte şi fără nici o viață intelectuală, pe unde 1-a purtat slujba, mama a cinci copii, împiedicată să scrie, câtă vreme aceştia erau mici si reclamau o grijă permanentă.

A doua, nu ne e nici ea necunoscută : A fost „Fetița" îndrăgostită de tatăl ei, omul cult, cu gust pentru muzică şi poezie, conlocuitorul ei favorit pe marginea lecturilor adolescente, profund nemulțumit că are un ginere a-cultural, eleva excelentă, neresemnată a fi trebuit să abandoneze aspirația către o carieră intelectuală, fecioara măritată din răzbunare, scriitoarea al cărui soț disprețuia literatura, considerând-o ceva ruşinos, în sfârşit autoarea admirată în cercul lui Lovinescu, „marea europeană", necitită şi rămasă, o bună perioadă, aproape necunoscută publicului.

Eşecul invariabil în încercarea de conciliere a acestor două persoane o consemnează tragic următoarea mărturisire târzie: „E constatarea că viața ta întreagă, timp de 45 ele ani de căsătorie (ba mai mult), a fost distrusă de egoismul felurit al omului ce a fost si îți este soț, dar sensul de soț, de tovarăş, de protector nu există. Da, sunt multe de spus ! Da, el poate aduce argumente de nemulțumire, si faimoasa sa indignare din faptul că sunt o intelectuală. Nu ! Nu e comică, cum ar părea această indignare, e profund sinceră." *(Jurnal)*

Faza de început confesivă, lirică, impresionistă cunoaşte pentru un scurt răstimp o relativă si fragilă coexistență paşnică între părțile învrăjbite ale „eului" scriitoarei. Pulsiunile senzuale puternice, fixațiile infantile obscure sunt mereu prezentate ca desfăşurându-se în plan strict imaginativ, rămân pure dorințe, neexteriorizate, iau formă de reverie inofensivă pentru instanța morală, cită vreme îşi păstrează acest statut. Modelul lor ar fi scrisorile pasionate ale Biancăi Porporata către Don Juan, „în eternitate".

Conflictul izbucneşte, cu violență, când autoarea, trecând la o literatură obiectivă, se vede obligată să-şi „istorisească" „eul", să-i „figureze" pornirile opuse prin personaje şi planuri de tensiuni iscate între ele. Acum sciziunea interioară nu mai poate fi ascunsă.

În primele două romane, aşa cum am constatat, „cenzura morală", foarte pătrunsă de rolul său, se dezlănțuie mânioasă, fără îndurare asupra celeilalte părți a „eu-lui." O incompatibilitate răspicată provoacă divorțul lor, nemailăsând loc nici unei concesii.

Pe plan literar, faptul atrage o viziune a lumii cvasimaniheică. Un grup mare de personaje (Mika-Le, Sia, Maxențiu, Rim, Ada Razu, Greg, „Adolful") alcătuieşte o umanitate căreia i se relevă viciile, perversiunile, natura funciar coruptă, cu o adevărată voluptate rechizitorială. Nici Lenora, Lina, Lică sau Doru si Eliza nu sunt tratați mai indulgent.

Al doilea grup, restrâns, e format parcă din cu totul alte ființe, oare, ca Mini, Nory ori Elena, se consideră mult deasupra celorlalți, şi le judecă purtările cu o asprime necruțătoare.

Suferind de nervi, Hortensia Papadat-Bengescu a intrat după primul război mondial într-o stare depresivă prelungită. Un gout d'amertume — scria ea — e gustul meu permanent şi natural de la un timp. Eu de altfel sunt grav atinsă de mizantropie şi mâhnită că am boala asta cumplită. Din pricina ei văd cam mohorât."

Se plânge că simte în jur numai „adversitate". Generalul Bengeseu, murind în 1921, declanşase probabil a-ceastă prelungită melancolie, sub apăsarea căreia autoarea a scris *Fecioarele despletite* şi *Concert din muzică de Bach.*

Intervin apoi tentativele repetate de atenuare a sciziunii „eului". Efortul lor se îndreaptă, aşa cum iarăşi am văzut, în două direcții : Să moaie oarecum neînduplecarea „eului ideal" prin dezvăluirea scăderilor de care nu e nici el scutit si totodată să caute a da o anume respectabilitate pornirilor sortite î-şi atrage furia lui.

Pe plan literar, aceasta duce la o nuanțare considerabil sporită. Cu *Drumul ascuns* defectele şi calitățile personajelor încep să fie distribuite mult mai echitabil ca înainte. Scriitoarea îndreaptă o privire sfredelitoare şi a-supra purtătorilor de cuvânt ai legitimității, exercitatorii „cenzurii morale", Elena, Dia, în generai urmăreşte cu o luciditate critică superioară şi pe alții dintre reprezentanții planului ideal (Marcian, Caro, Madona), rele-vând nu puține fisuri în armura lor morală.

În egală măsură găseşte mijloace de a îndrepta simpatia si către obiectele disprețului celor dinții (Ana, Nory, Drăgănescu, ba chiar Aneta Pascu). E vorba de un realism superior, atent si la dimensiunea existențială a ființelor umane, egalizate prin suferință, boală şi moarte.

Unele evenimente din viața scriitoarei furnizează, după 1925, vagi motive de speranță într-o posibilă reconciliere a părților „eului" ei, scindat. O nouă serie a „Sburătorului" (1926-1927), călătoriile mult mai dese la Bucureşti şi Ploieşti, unde locuiau fiicele Hortensiei Papadat-Bengescu, suspendă, fie si provizoriu, sentimentul apăsătorului exil provincial.

Şi importanța autoarei începe să capete recunoaştere. *„Tiparnița literară î*i consacră în 1930, sub semnăturile lui Liviu Rebreanu, Camil Baltazar, Felix Aderca, Ticu Archip şi I. Pelz un număr întreg intitulat : *Mărturie pentru marea europeană Hortensia Papadat-Bengescu. î*n 1936 i se atribuie Marele Premiu al Societății Scriitorilor Români.

Din 1933, N. Papadat fiind pensionat, familia se mută la Bucureşti. Diminuată oarecum, prin noua condiție socială, şi tirania conjugală probabil scăzuse.

Împăcarea sperată nu se realizează însă şi surorile rămân despărțite, chiar în *Rădăcini,* unde către sfârşit revine himerica nădejde a reunirii lor cândva. După câte putem să ne dăm seama, nici *Străina* n-a fost scrisă sub o humoare mai puțin neagră, ba s-ar părea că dimpotrivă.

Din perspectiva psihanalitică pe care o propune Marthe Robert *, opera Hortensiei Papadat-Bengescu îşi dezvăluie imediat rolul crucial în istoria romanului românesc.

E vorba aici de o diferențiere categorică a genului, după natura mitului infantil al originii. Copilul — arată Freud — când are primele dezamăgiri în legătură cu părinții săi, socotiți până atunci ființe desăvârşite, fără seamăn, născoceşte un „roman familial".

<Notă>

**Roman des origines et origines du roman,* Grasset, 1972.

</Notă>

Conform lui, el nu se trage din nişte oameni pe care a încetat să-i vadă atotputernici şi lipsiți, de orice cusur. Micul nemulțumit îşi imaginează că e doar crescut de ei, adevărații săi pariați fiind alții. Avem de a face cu „romanul copilului găsit", de o speță naivă, simplă, apropiată ca structura basmului, unde au loc adesea asemenea întâmplări puțin

verosimile. Ceva mai târziu, copilul descoperă că originea e întotdeauna indubitabilă sub raport matern, nu însă şi patern. Atunci înlocuieşte întâiul roman cu altul mult mai realist, al „bastardului". Aici intervine sexualitatea *şi* diferenţa introdusă de ea, complexul oedipian şi toată urzeala încurcată a relaţiilor familiale şi sociale.
Ideea originală a Marthei Robert este că romanul, în dezvoltarea lui, străbate aceste două faze, trecând după «robinsonade" si „donchişotisme", la „felia de viaţă" (Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoievski).
Dacă adoptăm un asemenea punct de vedere, apare imediat foarte pregnant câtă diferenţă în complicarea relaţiilor sociale aduce Hortensia Papadat-Bengescu faţă de predecesorii săi, inclusiv Rebreanu. La ea proliferează umitor bastarzii (Mika-Le, Sia, Nory, Maxenţiu însuşi, Oberchelnerul nebun), reţeaua legăturilor familiale capătă o complexitate fără precedent, adulterele, convieţuirile libere, schimbările de partener, despărţirile şi recăsătoririle se ţin lanţ, întâlnim peste tot parvenirea prin femei, proces caracteristic acestui tip de roman evoluat Pa Marthe Robert.
Neprevăzutul vieţii cotidiene concurează facilitatea inventivă a făuritorului de ficţiuni, în *Fecioarele despletite,* lui să-şi imagineze cum va evolua „Drama Castei de la Prundeni". Romanul se scrie *altfel* decât îşi construia în minte un narator cu gust pentru fantazar romanţioasă. Vine vorba de suita aventurii amoroase ale Mikăi-Le : Nory, în rol de critic realist, face glume pe seama gustului amicii sale Mini pentru un tip vechi de roman : ...„Aşadar nu e Prinţul ? — Prinţul..." *Ai* rămas înapoi. Prinţul, vara la ţară, în lipsă de distracţie, când n-ai la îndemână cu ce să-ţi exersezi puterile decât pe : mama, tata, sora si logodnicul ei... Mini, scumpa mea, dacă n-aş şti că moş de moşul tău n-a iubit moşiile deoarece le-a dăruit mânăstirilor ca să scape de ele, şi că «chicul» vieţii la ţară ţi-e complet necunoscut, as zice că tu eşti de la ţară. Văd eu că povestea de anul trecut cu Mika-Le în rolul fiicei blestemate îţi era mai pe gust."
Ulterior, comparând ce se întâmplase cu variantele imaginare construite de ea, Mini însăşi ajunge la aceleaşi concluzii : „...era încă mirată de finalul paradoxal al unui roman născut cu modestie din romanţa mizileană a unei văduve amoroase şi din episodul simplu al unui vânător de prepeliţe. (E materia literaturii sadoveniene inspirată din viaţa târgurilor de provincie !)
Am putea spune că imaginaţia lui Mini ţine încă la faza romanelor „copilului găsit", în timp ce realităţile evoluează surprinzător altfel. Eşecul eroinei, vag scriitoare, e biruinţa Hortensiei Papadat-Bengescu.

<Titlu> NARATOLOGIE CU CAMIL PETRESCU

Primul lucru care a făcut din Camil Petrescu la noi un precursor al „noului roman" a fost ideea de *autenticitate.* Cu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* el înţelegea să furnizeze asupra marii conflagraţii mondiale, o mărturie *adevărată,* aceea a combatantului efectiv pe front. Autorul califica drept „falsă" o întreagă literatură de război, eroică şi efervescentă ca sifonul. „Fals cântecul patriotic, false înaintările cu trompete şi tobe". Celui care fusese realmente în linia de foc, imaginea a-ceasta îi contrazicea flagrant experienţa personală. („La atac nu se pornea cu discursuri, soldaţii nu chiuiau de bucurie când primeau ordin de luptă. Literatura apologetică e o mistificare".

Nici aceea „denunțătoare", la Barbusse, Dorgeles sau Heinrich Măria Remarque nu-l mulțumeşte, tot pentru că păcătuieşte față de adevărul constatat la fața locului: „Orgiile de sânge şi foc sunt de domeniul fanteziei, munții de cadavre n-au existat, tranşeea faimoasă a baionetelor de la Verdun n-a existat. Nu curg râuri de sânge la război, nu sunt atacuri la baionetă (citiți, exact *nu există, n-au existat niciodată în decursul istoriei încăierări de baionete, ş.* a.). *(Mare emoție în lumea prozatorilor de război. Teze şi antiteze,* C. N., Buc., 1936).
Accentul cade apăsat — putem să ne dăm uşor seama — pe valoarea mărturiei celor care au văzut cu ochii lor cum se desfăşurau bătăliile, le-au *trăit.*
„Dacă îmi amintesc bine din zilele când dormeam în tranşee, nimic nu ne irita, pe mine şi pe camarazii de acolo, decât acest soi de literatură indigestă şi lipsită de orice seriozitate. Ne soseau gazete dinapoia frontului cu descrieri nesărate de eroisme *conforme imaginației sedentarilor,* care erau arse cu furie şi acompaniate de cântece obscene dinadins. *Pentru cine a fost pe front sunt de ajuns câteva rânduri, ca să vadă dacă are a face cu un ostaş autentic, sau cu unul improvizat,* s. n. *(Şarja de la Robăneşti,* ibid.).
Cerând literaturii în primul rând autenticitate, Camil Petrescu schimba radical însuşi punctul de vedere asupra rosturilor ei. Aceasta nu era chemată să delecteze, ci să aducă revelația unei realități. Autorul se integra vastei tendințe pe care Tudor Vianu o semnala ca simptomatică pentru ..criza ideii de artă în literatură". („Mulți scriitori ai timpului doresc să dea lucruri adevărate, nu lucruri frumoase. *Autenticitatea* nu *perfecțiunea* este ținta aspirației lor. li vedem părăsind deci cabinetul lor de lucru si coborând către arena largă a vieții, în mediile cele mai eterogene, la curtea cu juri, pe fronturile de luptă, în vârtejul revoluțiilor, acolo unde se încearcă noi forme de viață, căutând aventura si experiența inedită").
Procesul corespunde unei mutații în psihologia cititorului însuşi : „Dacă ni se mai întâmplă, deci, să deschidem o carte o facem cu acelea care ne aduc ecoul răsunător al vieții trăite. Realitatea vieții a degradat ficțiunea artei..." *(Criza ideii de artă în literatură. Figuri şi forme literare,* C. Şc., Buc., 1946). Numele scriitorilor invocați ca ilustrativi pentru o atare tendință, Gide, Mal-raux, Junger, sunt acelea care au fascinat pe romancierii români ai deceniului patru.
Mircea Eliade pleda exact în spiritul ele mai sus pentru *autenticitate:* „Este ceva „făcut", silit, exterior şi oarecum ostil în orice originalitate, în ceea ce mă priveşte, mi-e peste putință să citesc pe un om care caută cu orice preț să spună lucrurile „frumos" sau „adânc". Lumea este astfel făcută încât un simplu fragment o poate reprezenta esențial, după cum viața este reprezentată esențial într-o picătură de sânge sau una de sevă. O experiență *autentică,* adică *nealterată* si *neliteraturizată* (s. a.) poate reprezenta întreaga conştiință umană a acelui ceas. în timp ce o carte „făcută" — cât ele vaste i-ar fi bazele şi de universale tendințele — nu izbuteşte să surprindă aceasta conştiință, după cum un muzeu nu surprinde viața, oricâte animale ar cuprinde împăiate. Toată problema stă în această picătură de sânge". *(Originalitate şi autenticitate, Oceanografie,* Cultura Poporului, Buc., 1934).
Camil Petrescu ne împărtăşeşte în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* o experiență proprie, nemijlocită. Cel puțin a doua parte din roman (Jurnalul de front) ține să ne facă a uita că naratorul e un personaj literar (Ştefan Gheorghidiu), vocea autorului însuşi amestecându-se adesea cu a lui, până la confundare. La întrebarea eroului cărții, cam cât să fie efectivul trupelor duşmane pe care batalionul comandat de el le întâlneşte,

o notă în josul paginei adaugă : „Niciodată nu mi-am putut lămuri purtarea inamicului în această zi. Dacă e cineva care *ar* putea da vreo explicaţie, iată îi precizez ziua întâmplării 30/17 Septembrie 1916, în faţa satului Sasauş (Saszhausen)". Cine vorbeşte aici ? Ştefan Gheorghidiu ? Dar lămurirea pe care o solicită desfiinţează natura fictivă a personajului şi o trimite în lumea reală, unde s-a mişcat autorul. Tot aşa, Ştefan Gheorghidiu (dacă e să-i atribuim lui notele) citeşte literatura de război (Remarque, Junger) şi dă citate abundente din ea. Intr-un loc, privitor la Norton Cru, spune chiar : aceste note scrise de mult si căruia doream, de altfel să şi i le dedic". Altă însemnare de subsol începe astfel : „Acum când se tipăreşte această carte"... Cine, iarăşi, înregistrează evenimentul ? Eroul ? Atunci trebuia să si protesteze, fiindcă un străin (Camil Petrescu) îi semnează confesiunea.

Fără a invoca numeroase coincidenţe biografice (scriitorul a aparţinut regimentului IV Marş, a străbătut itinerarul descris în carte, a căzut mai târziu prizonier la Oituz, pe dealul Măgureanu, pomenit si el altundeva) suntem împinşi chiar de textul naraţiunii către o identificare a personajului cu autorul.

Camil Petrescu a avut neîndoios un „jurnal de front" şi 1-a folosit în roman, corespunzător principiului pentru care a militat (o si mărturiseşte). Textul, redactat sub impresia directă a faptului trăit prezenta şanse maxime ca să asigure autenticitatea relatării. Nu era nici prima, nici ultima dată când proceda astfel. Pe Danton, în piesa care-i poartă numele, îl pusese să rostească fraze scoase chiar din discursurile ţinute de el, aşa cum le-au consemnat documentele Convenţiei, în *Patul lui Procust* va cita la subsol articolul *Proasta circulaţie,* scris de Ladima cu prilejul violentei campanii duse prin ziarul *Veacul î*mpotriva conducerii, partidului liberal. Pamfletul apăruse însă textual în *Omul liber,* sub semnătura lui Camil Petrescu, atunci când romancierul lucra la această gazetă şi dezlănţuise un atac de presă identic contra familiei Brătianu. împrejurările campaniei coincid perfect. Ca şi Ladima, Camil Petrescu a trebuit să părăsească redacţia O*mului liber,* după ce directorul respectivei publicaţii liberale dizidente, Jean Th. Florescu, s-a împăcat cu şeful partidului şi, asemeni lui Nae Gheorghidiu, a obţinut un scaun de deputat. Pentru ce articolul apărut într-adevăr ar da senzaţia autenticităţii mai mult decât altul, compus ad-hoc? Fiindcă primul a fost scris fără cea mai mică intenţie de a servi drept piesă justificativă unui roman, a avut o finalitate precisă, practică, pe care i-au dictat-o împrejurările, viaţa însăşi.

„Literatura", ca o producătoare necontenită de clişee, e suspectată în primul rând aici. Ea introduce între actul trăit si pagina care-1 relatează nişte procedee retorice, un „stil". (Autorul foloseşte cuvântul cu sens de automatism intelectual, ne-adecvare a gândirii la bogăţia şi varietatea concretului, dezvoltare în „subspecie".)

Un „ideal livresc" nu i-a lăsat pe literaţii din veacul trecut — crede Camil Petrescu — să vadă nimic *„just* (s. a.), adică semnificativ". De aceea aveau atâta preţ pentru autorul *Ultimei nopţi... Amintirile Colonelului Lăcusteanu :* „Omul, cu o crâncenă personalitate, nu s-a gândit nici o clipă la publicarea acestor note — scrie Cărnii Petrescu —, a stat în faţa hârtiei singur el cu Dumnezeu"... „Nefiind silit să consulte autorităţile distins literate şi. să se înmlădie superstiţiilor literare ale timpului, el nu le ajustează la furcile nici unei conduite beletristice. Calcă în toate străchinile caligrafice, devenite academice. Spune tot ce-i trece prin cap". *(Amintirile Colonelului Grigore Lăcusteanu şi amărăciunile calofilismu-lui. Teze şi antiteze,* op. cit.)

Absența oricărei finalități beletristice face să se păstreze acel „contact originar cu viața", căutat de Camil.
Când şi-a redactat jurnalul de front, nu s-a gândit nici o clipă (trebuie să presupunem) ca însemnările sale să aibă însuşiri „literare", să furnizeze „o lectură plăcută", să producă delectare unui eventual cititor. Autorul a stat în fața hârtiei singur el cu moartea.
Alexandru George, căruia îi datorăm unele din cele mai acute şi fine remarci asupra lui Camil Petrescu, a atras primul atenția[1] că, totuşi, presupusul „jurnal de front" nu putea intra în romanul *Ultima noapte...* sub forma lui originală. Ştefan Gheorghidiu ne este prezentat ca un ins complet străin de patimile care animau opinia publică românească în preajma izbucnirii războiului. Disputele pe această temă (scena din tren, ca şi şedința parlamentului) sunt urmărite fără nici o participare, cu o vădită detaşare superioară ironică şi iau invariabil, din acest motiv, o înfățişare comică, dacă nu chiar grotescă. Gheorghidiu pare prea puțin mişcat de aspirațiile naționale. Aflăm că avea intenția să părăsească țara spre a se stabili la Paris sau Berlin şi doar închiderea hotarelor l-a împiedecat. „Faptul de a fi pe front — îşi spune după o bătălie înverşunată — era pentru mine un soiu de act de prezență moralmente necesar, şi. numai atât. Nici ideea de patrie, care pentru mine nu se confundă cu cea de Stat, nici tendința de cucerire economică, pentru că n-am orgoliul fierului si tăbăcăriei româneşti, nici ideea de administrație germană, care nu pare chiar aşa de rea, nu m-ar fi făcut să lupt activ".
Personajul va sfârşi de altfel în ocnă, condamnat pentru trădare, aşa cum ne informează o notă din subsolul romanului *Patul lui Procust.*
Camil Petrescu a avut o cu totul altă atitudine față de război. Fusese respins la recrutare din cauza constituției fizice debile, dar ideea de a rămâne în spatele frontului a considerat-o inacceptabilă şi i-a provocat o adevărată „criză a personalității". Şi-a spus că „niciodată nu se va mai putea privi față-n față cu conştiința lui şi, mai ales, că nu-i va mai putea .privi în față pe cei care au luptat pe front, dacă nu va fi fost şi el acolo, alături de ei". Se înscrie voluntar spre a putea eluda astfel ho-tărârea de lăsare la vatră. Nu este primit însă într-o unitate de artilerie aşa cum ceruse, întrucât nu poate achita garanția pecuniară pentru cal şi echipament. Nedescurajat nici de acest eşec, urmează o scoală militară si reuşeşte astfel să fie chemat sub arme la 1 august 1916. Se află în prima linie pe tot parcursul ofensivei din Ardeal şi apoi al apărării trecătorilor în operațiile de repliere. Rănit în luptele de lângă Târgovişte, revine pe front îndată ce părăseşte spitalul şi luptă la Oituz. Ordinul de zi nr. 560 din 1 august 1917 îl dă printre morții căzuți în apărarea Cotei Ungureanu, unde a fost făcut prizonier, avându-1 ca adversar, fapt măgulitor pentru orgoliul lui Camil Petreseu, pe căpitanul Erwin Rommel, după cum semnalează tot Alexandru George. (ibid).
Romancierul şi-a adaptat, probabil, „Jurnalul de front" la psihologia personajului, înlăturând reacțiile nepotrivite cu ea. Prima si cea mai importantă intervenție trebuie să fi vizat, negreşit, explicarea prezenței luă Ştefan Gheorghidiu pe front, nu silit, ci din proprie voință şi cu o participare intensă la activitatea militară. Spre a putea face credibilă o atare comportare, Camil Petrescu i-a găsit o rațiune intelectuală superioară, care fusese într-o bună măsură si a sa, chiar dacă nu singura. Ea permitea însă romancierului să intre în pielea personajului.
Absența de pe front — mărturiseşte Ştefan Gheorghidiu din capul locului — nu i-ar fi permis să traverseze o „experiență definitivă", condamându-1 să se simtă pentru totdeauna inferior celor *care au fost acolo.* Ambiția autorului la întâietate în orice

domeniu căpăta astfel o motivare filozofică, devenind compatibilă si cu optica personajului, aşa cum am învățat s-o cunoaştem din primul volum.
Totuşi, îl ghicim repede pe Camil Petrescu îndărătul lui Ştefan Gheorghidiu. De exemplu, sentimentul său exacerbat al „onoarei" (Al. Paleologu 1-a semnalat ca foarte propriu scriitorului care are obsesia „duelului") ne izbeşte din primele pagini, în conflictul de la popotă cu căpitanul Corabu, face o demonstrație spectaculoasă în acest sens.

<Notă>
**Tema duelului la Camil Petrescu. Spiritul ți litera,* Ed. E-minescu, Buc., 1970,
</Notă>

Felul în care îşi priveşte superiorul pornit să-1 lovească exclude orice îndoială asupra consecințelor gestului : „Au înțeles toți că sunt hotărât să răspund şi apoi să mă omor. Niciodată n-am fost lovit ca bărbat si cred că n-aş putea îndura asta".
Personajul ține să dea necontenit dovezi de curaj. „Conştiința mea — îi suflă Camil Petrescu lui Ştefan Gheorghidiu să scrie — nu-mi permitea laşitatea de a evita un pericol, pe care soldații cei mulți nu-1 puteau evita". Dar câteva pagini mai încolo trădează adevăratul motiv ai actelor sale de bravură : „Vreau să primesc — îşi spune — admirația sfioasă a camarazilor, singura care există acum real pentru mine". Pentru aceasta, rămâne în picioare când, parcurgând şoseaua spre Bran, gloanțele îi şuieră pe la urechi si oamenii îşi ascund speriați capetele sub podețele caselor. Opreşte o companie din fugă, ieşind înaintea ei cu sabia întinsă. Ia în brațe un obuz maghiar neexplodat, ca să demonstreze că are pulberea proastă, aşa cum susținuse. Cei de față răcnesc furioşi la el : „Fugi de aici. Domnule căpitan — a înnebunit".
Nu poate suferi să apară cumva într-o postură umilitoare. Rabdă frigul care-1 chinuie cumplit, dar e disperat că, fără voia lui, îi dau lacrimile. Caută cu toate puterile să le oprească şi se gândeşte îngrozit : „De n-ar vedea, de n-ar ghici oamenii".
În sfârşit, când îşi strică rău stomacul, ar dori să fie trimis la spital în țară, dar nu poate să accepte sub nici un motiv ideea de a părăsi frontul pentru că are „scaune dese".
Se iveşte îndată şi atotpriceperea lui Camil. Pe parcursul jurnalului, Gheorghidiu, care nu arătase anterior vreo curiozitate pentru evoluția operațiilor militare, ba îl amuza chiar pasiunea .strategică a nenumărați inşi din jurul său, e împins să emită dese observații critice nimicitoare la adresa competenței Marelui Stat Major. Acesta „ignorează un principiu esențial al războiului : niciodată nu trebuie să desfăşor! în câmp tactic mai multe trupe decât inamicul. Sub nici un cuvânt". „Câştigă războaiele — continuă neinteresatul de probleme strategice Ştefan Gheorghidiu, ajuns subit expertul în materie Camil Petrescu — armata oare a angajat mai puțin din forțele ei în bătălie. De aceea, marii cuceritori : romanii, mongolii, Napoleon etc., nu au biruit decât atâta timp cit au fost inferiori ca .număr. Adevăr foarte explicabil *pentru cine cunoaşte cu adevărat psihologia războiului"* (s. n.).
Altădată, după Turtucaia, la constatarea cuiva că mergem spre dezastru, personajul răspunde cu aceeaşi omnicompetență a autorului : „Dacă generalii noştri nu ştiu un principiu de tactică elementară, că o bătălie prost angajată nu se continuă, ci provoci alta, ca Joffre la Marna".
Gheorghidiu ne apare silit să împărtăşească „frenezia preeminenței", care 1-ar fi posedat pe scriitor, susținea E. Lovinescu dar nu numai el. *(Contimporanul* din 10 iunie 1922

publica un portret al lui Camil Petrescu, însoțit de următoarea inscripție : „Inventatorul armei Manlicher, model 1.893 şi al pălăriei automate (care salută singură). Descoperitorul sforii de tăiat mămăliga si al chibritului cu gămălia în partea cealaltă. Actualmente lucrează la perfecționarea paharului de bere cu minerul în stingă").
Gluma arată că, scriind, „Când strănută, Camil Petrescu priveşte în jur cu satisfacția unei acțiuni inedite : orice ai face, a fost făcut mai întâi de dânsul şi orice idee ai exprima, a fost exprimată de dânsul într-un vechi articol de cel puțin cinci ani. E nu numai cel dinții în timp, dar si cel dinții în valoare, e cel mai mare ziarist şi polemist, e cel mai mare dramaturg şi critic dramatic, e cel mai mare poet si critic literar, e omul cel mai inteligent" *(Memorii* II). E. Lovinescu caricaturiza o trăsătură de caracter a autorului, evidentă tuturor.
Ştefan Gheorghidiu vrea mereu să ştie dacă a trecut printr-o bătălie mare, sau un bombardament cumplit. Iarăşi, orice constatare care 1-ar putea pune într-o situație de inferioritate, din acest punct de vedere, îi este insuportabilă. Când cineva spune : „Nu poate să fie, dragă, tot una. Să compari, să zicem bătălia de la Verdun, cu lupta de la Olt a noastră ?", eroul desfăşoară o întreagă dialectică spre a conferi experienței personale o valoare supremă : „Sigur... Absolut... Nici chiar pentru noi, batalionul trei, care am intervenit în urmă şi am avut cinci-sase oameni pierdere — concede el. Dar — revine imediat — pentru compania a doua care a fost surprinsă de mitralieră în apă şi înjumătățită din câteva pârâituri, cred că lupta a fost ca pentru orice companie angajată la Ver-dun. Închipuieşte-ți răniții luptând cu valurile toată noaptea. O patrulă care luptă cu o forță superioară şi e bombardată precis cu un singur tun, luptă tot atât de greu ca pe Somnie"....
Problema nu-i dă pace şi, când află că printre prizonierii germani capturați după bătălia de la Moha-Bărcut, se află veterani oare fuseseră pe frontul apusean, îşi spune : „Ce n-aş da să ştiu sincer impresia lor despre ziua de azi. Să-mi dea o singură daltă pe care s-o găsesc si în dicționarul experienței mele si apoi, pe baza ei, mi-as da seama de valoarea tehnică si sufletească a întregii campanii, stabilind Alinia», aşa cum fac iubitorii de curse de cai, care prin întrecerea dintre un cal al lor, şi altul străin, se pot apoi fixa ca situație față de toate țările cu cai de curse"
Camil întreg e în, replica exultantă a lui Gheorghidiu la exclamația soldatului neamț („So dumme Leute... durch ein solches Trommelfeuer") : „Aşadar găseşti că a fost un bombardament puternic, neobişnuit". Iar apoi îl citează pe mareşalul Foch, într-o notă lungă, pentru a demonstra câtă dreptate avea să facă asemenea comparații.
Nu e chiar atât de sigur, prin urinare — aşa cum a-firmă Alexandru George — că „pot fi reale situațiile, personajele, datele topografice şi istorice, în sfârşit, desfăşurarea «acțiunii», dar orientarea generală a romanului si atitudinea eroului principal sunt cu totul altele decât acelea ale autorului în acele împrejurări."
Precum vedem, Ştefan Gheorghidiu e silit să adopte, nu o dată, psihologia lui Camil Petrescu, în ciuda deosebirilor dintre ei, stipulate de „ficțiune".
Faptul demonstrează că „jurnalul de front" a fost integrat în roman, respectându-i-se forma originală mai mult decât eram înclinați să credem, corespunzător deci cu convingerile autorului privitor la ceea ce conferă „autenticitate" unui text.
Camil Petrescu foloseşte cuvântul pentru a scoate din el în primul rând o valoare contrastantă. „Autentic" trebuie înțeles, înainte de orice, ca opus la „fals". „Literatura" e considerată astfel o producătoare prin excelență de reprezentări necorespunzătoare cu

datele experienței, adică „fabricată" în lipsa acesteia, pe cale imaginară si, deci, complet „artificială".

La nivelul textului strict, romancierul ține mereu să sublinieze calitatea *diferită* de înfățișarea „beletristică" a constatărilor sale. Faptul că un duel de artilerie se sfârşeşte după zece minute prin reducerea la tăcere a bateriilor româneşti îi provoacă o *extraordinară surprindere* .-„Niciodată în cărțile de citire, sau în luptele copilăriei dintre noi si turci nu biruiau turcii". Spectacolul ciocnirilor de patrule aduce prea puțin cu imaginea „literară" a războiului. Un scriitor riscă să nu i se vândă cartea prezentându-le aşa cum le-a trăit. „Dacă-i prost — răspunde Orişan. N-are decât să puie stânjeni de cadavre, uragane de obuze, râuri de sânge. Ceva aşa... să facă o senzație
nebună".

„Constat iar, că pe front nu mai sunt acele tipuri «pitoreşti» de care e atât de plină literatura" — notează altundeva naratorul, având grijă să marcheze caracterul total deosebit al relatării sale.

Necontenit, suntem chemați să măsurăm distanța între faptul trăit cu adevărat şi ficțiune. Camil Petrescu îl însărcinează pe Ştefan Gheorghidiu, revenit în spatele frontului, după ce a fost rănit, să formuleze „poetica autenticității", la care înțelege să se supună confesiunea sa: „în realitate — spune eroul — constat şi acum acea neputință a imaginației de a realiza în abstract. Nu există decât o singură lume, aceia a reprezentărilor.

Nu putem avea în simțuri şi deci în minte, decât ora si locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic, sunt cel mult o simplă firmă provizorie (...) îmi zic : *poate că* la ora asta Orişan suportă un bombardament la fel cu cel de la Bărcuț. Dar este o simplă ipoteză teoretică, vezi bine, goală de orice emoție, de durata oricărui sentiment, de culoarea oricărei reprezentări, de irevocabilul întâmplării reale" (s. a.) şi, la nivelul strict al textului, senzația de autenticitate o dau — cum s-a observat — mai ales micile fapte banale, sinistre, groteşti sau absurde, intervenite pe parcursul narațiunii ; ele fac să transpară rolul hazardului şi imprimă succesiunii evenimentelor acea mişcare imprevizibilă şi haotică, proprie trăirii lor reale.

O relatare „literară" ar fi urmărit — e de presupus — să scoată în evidență „logica" operațiilor miliare, „dramatismul" luptelor sau „evoluția psihică", pe care o cunoaşte personajul, lăsând la o parte faptele „accidentale" şi încărcând tot ce se istoriseşte cu semnificațiile corespunzătoare. Nici o urmă de aşa ceva ; întâmplările par ieşite direct din bogăția inepuizabilă a concretului existenței.

Dar, încercând să reconstituim itinerarul unității lui Ştefan Gheorghidiu, după *Istoria războiului pentru întregirea neamului* de Const. Kirițescu, dăm peste un lucru neaşteptat. Anumite episoade, care tocmai ne păreau a aparține experienței nemijlocite a lui Camil Petrescu şi am fi jurat că i s-au întâmplat efectiv, sunt consemnate în această lucrare. Măria Mănciulea, femeia bănuită de spionaj, ne-executată doar printr-o întâmplare norocoasă, (Gheorghidiu e sfătuit să o împuşte, dar nimeni nu-i dă un ordin precis), eroina decorată apoi cu Virtutea Militară pentru o faptă vitejească (ajutase soldaților români să treacă Oltul), există în Kirițescu, menționată chiar nominal.

Colonelul descoperit de eroul cărții tot atunci, mort, întins ca pe catafalc, nu lipseşte nici el din aceeaşi lucrare ; este comandantul regimentului 22 Dorobanți, Băltărețu, lovit de un glonte în piept, după ce traversase noaptea Oltul la Crihalma, în fruntea ostaşilor săi.

Kirițescu arată că trupele germane, care urmăreau armata a II-a română, în retragere, fuseseră întărite cu unități încercate, trecute prin marile bătălii de pe Somme si din alte locuri vestite, ca Verclun, Narej şi Isonzo. Prizonierul rănit, interlocutorul lui Gheorghidiu, după lupta de la Moha-Bărcuț este tocmai un asemenea veteran. Aşa are prilej eroul să obțină mărturia comparativă, mult căutată, asupra intensității focului de artilerie dezlănțuit asupra trupelor româneşti.
Nu e exclus, bineînțeles, ca toate acestea să i se fi întâmplat realmente lui Camil Petrescu, să aparțină jurnalului său de front. Prea multele coincidențe iscă însă bănuiala că autorul a şi fabulat câteodată, pe marginea unor fapte scoase dintr-o vastă literatură documentară, consultată de el, aşa cum mărturiseşte. (Lucrarea lui Kirițescu o citează chiar într-o notă de subsol, semnificativ, tocmai acolo unde se arată că soldații diviziei a treia întâlneau pentru întâia oară artileria germană.)
Senzația de autencitate rezultă, paradoxal, în. aceste cazuri, dintr-un procedeu literar, autorul inventând, ca şi altădată, amănunte (psihologice, comportamentale sau vestimentare) privitoare la faptele sau persoanele menționate de documente.
Măria Mănciulea *e* astfel reclamată întâi că ar transmite ştiri inamicului, arestată, gata să fie executată, ca apoi să cunoască gloria de fiică vitează a neamului. Construcția imaginativă *a* ieşit dintr-o ipoteză gratuită. Femeia ar cunoaşte un vad secret, prin care se putea trece uşor Oltul si ajunge în liniile inamice. Acuzația că surorile Mănciulea sunt spioane se bizuie pe acest dat cuprins în faptul atestat documentar. Colonelul vrea să afle cum procedează învinuitele, iar țăranul mustăcios care le pârăşte invocă tocmai cunoştințele lor topografice deosebite : „Păi acum, drept să vă spun, eu nu ştiu... Da' le trimit... o fi telefon... o fi trecând ele noaptea... că tare bine cunosc Oltul — nu ştiu".
Autorul îşi imaginează cum arăta cadavrul colonelului Băltărețu si Ştefan Gheorghidiu capătă sarcina de a descrie amănunțit poziția şi ținuta comandantului căzut Ia datorie : „lungit drept pe spate, cu picioarele lipite şi mâinile întinse lingă el, ca pe catafalc, în manta neagră, cu şireturi roşii, cu gulerul ridicat si chipiul în cap".
Veteranul neamț de la Verdun are o rană mortală în pântec dar, grație injecției calmante care i-a fost făcută, nu mai simte durerile şi devine chiar vorbăreț. Convins însă că va muri, poate emite fără teamă adevărurile crude din convorbirea ulterioară cu personajul principal. Contravin toate acestea principiului preconizat în teorie de romancier ? Nu într-atât cât am fi înclinați să credem la prima vedere, căci pentru Camil Petrescu trăirea efectivă a lucrurilor relatate era doar o -primă condiție în realizarea autenticității. A doua presupunea neapărat şi trecerea faptului întâmplat realmente printr-o conştiință care, corelându-l cu altele, să-i confere o semnificație. Altfel am rămâne la „procesul verbal" naturalist.
Amănuntul că Măria Mănciulea riscase să fie împuşcată ca spioană, înainte de a ajunge eroină națională, proiectează într-o ambiguitate tragico-grotescă destinele individuale supuse avatarurilor războiului. Detaliile privitoare la cadavrul colonelului Băltărețu realizează un mic spectacol solemn al morții, în sfârşit, convorbirea cu prizonierul german rănit provoacă o răsturnare năucitoare de perspectivă. Curajul nesăbuit al ostaşilor români care, fapt fără precedent, trec printr-un baraj de artilerie, îi aduce în realitate mai repede pe nemți la Bucureşti.
Cu prilejul conferinței despre *Noua structură şi opera lui Marcel Proust,* Camil Petrescu făcea procesul narațiunii *auctoriale î*ntr-un faimos pasagiu citat foarte des şi, fatal, încă o dată acum: „Romancierul (de tip „clasic" n. n.), e mai întâi un om omniprezent,

omniscient. Casele par pentru el fără coperişuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme, de asemeni nu. în timp ce pune să-ți vorbească un personaj, el îți spune în acelaşi aliniat unde se găsesc si celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc".
Narațiunea auctorială e condamnată — după cum vedem — tot în numele autenticității, ca „neadevărată", fiindcă substituie „realității concrete" o alta „literară" („de gen romancier", cum spune Camil Petrescu), adică „deductivă", bazată pe „simple presupuneri", oferite drept certitudine „apodictică".
Noi nu putem şti sigur decât ce se petrece în conştiința noastră. O relatare care depăşeşte cadrul acesteia contrazice experiența vieții reale, conținând din capul locului ceva fals, artificial.
„Ca să evit *arbitrarul de a pretinde că ghicesc* (s. n.) ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluție — conchidea Camil Petrescu. Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc *eu.* Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Eu nu pot vorbi *onest* (s. n.) decât la persoana întâi..." *(Teze şi antiteze,* op. cit.).
Iată legitimarea folosirii acestui tip de narațiune, pentru Camil Petrescu, singurul „autentic", convingere la care ajunge si Ştefan Gheorghidiu spre sfârşitul confesiunii sale, când, în spital, încearcă să-şi imagineze ce „ar putea să facă" atunci camarazii săi pe front, Cuvintele sunt aproape identice : „Nu putem avea în simțuri si, deci, în minte, decât ora şi locul nostru, restul îl înlocuim cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic, sunt cel mult o firmă provizorie. Nu poți fi în două locuri deodată").
Camil Petrescu exagera, bineînțeles, prezentând folosirea narațiunii la persoana întâi de către Proust drept o revoluție în arta romanului. Formula e foarte veche, o adoptă chiar Apuleius *(Măgarul de aur)* şi a fast caracteristică istorisirilor picareşti *(Lazarillo, Buscon, Guzmann, Simplicissimus, Gil Blas, Moli Flanders).* Multe romane vestite, *Gulliver, Manon Lescaut, Suferințele tânărului Werther, Adolescentul, Moby Dick,* au recurs la ea înainte de Proust.
E adevărat însă că, după *In căutarea timpului pierdut,* mai toți, prozatorii secolului nostru — aşa cum remarcă majoritatea naratologilor, fie şi cu neplăcere (Wolfgang Kaiser, Wayne C. Booth s. a.) par să o prefere, socotind-o superioară relatării auctoriale pe care o găsesc lipsită de „naturalețe", „convențională", „echivocă", „artificială".
Jean Paul Sartre dă o expresie casantă acestui sentiment, recenzând, în 1939, romanul lui Fr. Mauriac, *La fin de la nuit,* scris în manieră „clasică". Reproşurile aduse de Camil Petrescu narațiunii auctoriale sunt reluate aproape textual : „Dl. Mauriac a ales omnisciența si omnipotența divină. Dar un roman este scris de către un om pentru oameni. Din punctul de vedere al lui D-zeu, care străpunge aparenţele fără să fie oprit de ele, nu există nici roman, nici artă, pentru că arta trăieşte din aparențe. D-zeu nu este artist. Tot aşa nici Dl. Mauriac". *(Situations* I, Gallimard, 1947).
Remarca vine cu aproape un deceniu după reflecțiile din finalul *Ultimei nopți...* şi scoate măcar astfel în evidență rolul de pionier al lui Camil Petrescu pe tărâmul perfecționării tehnicilor romanului. Cei care i-1 refuză susținând că a rămas la Stendhal neglijează, fie şi numai sub raport naratologic, un fapt important : desele, săritoarele în ochi, intervenții auctoriale practicate de autorul *Mănăstirii din Par-ma.* Putem oare uita atât de uşor nenumăratele, „oserons nous dire que... ?", „le lecteur va bien nous permettre"..., „notre heros" etc., care-1 iritau până acolo pe Flaubert încât să-i smulgă o exclamație oa : „cet

idiot de Stendhal", când acesta era, practic, precursorul său şi introdusese primul unicitatea perspectivei în actul narației („la vision avec").
Adevărata problemă rămâne aici consecvența cu formula adoptată, conştiința tuturor obligațiilor presupuse de ea şi îndeplinirea lor.
Restabilind adevărul şi recunoscându-i lui Camil Petrescu rolul de „reformator excepțional în spațiul nostru" (a sugerat „cel clintii că restituirea obiectivă a faptelor este, în roman, un procedeu artificial si naiv" ; a propus „prin situarea *eului î*n centru şi prin respectarea unității perspectivei, un mod mai firesc de a nara"), N. Manolescu reproşează romancierului tocmai o neasumare *integrală a* consecințelor relatării lucrurilor la persoana întâi. Ca procedeul să ne pară într-adevăr firesc, Gheorghidiu ar trebui să răspundă neapărat următoarelor întrebări ivite în mintea oricui îi citeşte rândurile aşternute pe hârtie : De ce scrie ? Când scrie ? Ce forme înțelege să dea comunicării pe care o face scriind?
În *Ultima noapte...* — constată criticul, după o foarte inteligentă analiză — toate trei chestiunile acestea nu capătă un răspuns clar. Ca urmare, romanul se opreşte la jumătatea drumului în obligațiile folosirii „persoanei întâi", e imperfect „ionic", mai prezintă urme „dorice" (citeşte auctoriale). *(Arca lui Noe,* II, Minerva, 1981).
Argumentația, cuceritoare prin verva speculativă, suferă însă— după mine -— de viciul că trece prea repede peste ceea ce chiar ea aminteşte. Poate — spune criticul — naratorul istoriseşte toate lucrurile pe care le citim din nevoia „de a înțelege mai bine ce i s-a întâmplat". Dar ar fi vorba doar de o „presupunere" — se grăbeşte să adauge el — pentru că „autorul nu oferă vreun indiciu în acest sens". O frază ca : „Astăzi, când le scriu pe hârtie, îmi dau seama, iar şi iar, că *tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine* (s. n.), că nici nu are sens să fie povestite", N. Manolescu o consideră „accidentală", deşi conține confirmarea ipotezei dinainte.
Textul întreg relatează întâmplările petrecute, precum şi reacțiile naratorului față de ele ca pe o *experiență existențială.* Ea cere, spre a deveni realmente aşa ceva, o expunere scrisă, adică o ordonare lucidă, în măsură a permite examinarea; cât mai exactă a lucrurilor trăite de povestitor. Nici nu este absolut exact că fraza amintită constituie singura referință la actul scrierii faptelor al căror protagonist naratorul a fost. Numeroase altele, citate de noi anterior si destinate a marca diferența între „literatură" şi ceea ce constată Ştefan Gheorghidiu pe „viu", trimit mereu la o mărturie scoasă din trăirea nemijlocită, având o valoare *experimentală,* aşadar fixează natura textului supus lecturii noastre. Erau absolut necesare nişte referințe repetate şi exprese la actul scrisului propriu-zis ?
Câtă vreme textul se autodefineşte prin însuşi caracterul său (şi vom avea îndată prilejul să arătăm cum), asemenea „mărci" sunt cu totul superflue.
Nici la Proust nu intervin decât în finalul lungii istorisiri, iar pe parcurs sunt doar câteva mențiuni rare şi vagi ale unei intenții a naratorului de a scrie cândva un roman. Că acesta e de fapt însuşi textul citit nu se spune nicăieri, afirmația constituie doar o deducție critică, o „presupunere", ca să folosim cuvintele lui N. Manolescu însuşi.
ânsărcinându-1 pe Ştefan Gheorghidiu (de profesie filozof) să-şi relateze sub o formă scrisă, limpezitoare, o experiență importantă existențială, care priveşte tocmai proustienele „intermitences du coeur" (revelația naşterii, evoluției şi morții sentimentelor), Camil Petrescu îşi a-sumă, într-o manieră proprie, obligațiile redactării romanului la persoana întâi. De fapt, autorul răspunde foarte clar întrebărilor lui N. Manolescu : De ce scrie Ştefan Gheorghidiu ? Ca să înțeleagă cum a fost cu putință să

iubească o femeie până a fi în, stare să facă o crimă din cauza ei si apoi, deodată, aceeaşi persoană să-i devină indiferentă. E o problemă capitală de lămurit, pentru cine are ambiție să trăiască sub regimul lucidității, să-şi cunoască ultimul ascunziş sufletesc, să aducă toate motivațiile actelor sale în lumina conştiinței.

A doua întrebare a lui N. Manolescu — „când scrie Ştefan Gheoroghidiu paginile pe care le citim ?" — e mai spinoasă. Chiar dacă se poate aduce alt răspuns decât cel al criticului (redactarea textului să fi început după despărțirea definitivă cu reamintirea scenei petrecute la popotă si să urmărească apoi avatarurile sentimentelor eroului pentru soția lui, întrerupte prin retrospectiva moştenirii si „jurnalul de front"), timpurile verbale folosite nu respectă distanțele între cronologia evenimentelor întâmplate şi narațiunea menită a i le comunica, („istorisire" şi „discurs" spune Benveniste, „diegeză" si „povestire", N. Manolescu).

Dar aşa ceva nu s-a realizat riguros până acum niciodată. Proust însuşi, cu care e comparat în mod defavorabil Camil Petrescu, lasă echivoc adesea momentul când istoriseşte. Aşa, de pildă, în celebra descriere a promenadei Dnei Swann pe Aleea Salcâmilor din Bois de Boulogne, naratorul ştie că mama Gilbertei e o fostă cocotă şi corectează admirația tânărului Marcel prin aluzii malițioase la trecutul eroinei. („Acest surâs .spunea aievea unora : îmi aduc foarte bine aminte, a fost delicios !" ; altora : „Ce plăcere mi-ar fi făcut! N-am avut noroc!" şi altora: „Dacă doriți... Voi urma încă o clipă şirul de trăsuri şi voi opri îndată ce va fi cu putință").

Relatarea are loc, deci, într-un moment mult ulterior scenei evocate, atunci când Marcel, bătrân, a pornit să-si scrie romanul.

Câteva rânduri mai încolo, se produce o fină lunecare si, din cauza folosirii imperfectului, avem impresia că povesteşte chiar băiatul care ignoră trecutul de curtezană al Odettei. („Dar ea nu mă văzuse niciodată cu Gilberte, nu-mi ştia numele, eram pentru ea — ca şi unul din paznicii pădurii sau ca barcagiul, sau ca rațele de pe Iac cărora ie arunca pâine — unul din personajele secundare, familiare, anonime, tot atât de lipsit de caracter individual ca o „utilitate" în teatru — al plimbărilor ei la Bois"). Relatarea pare a se face acum aproximativ odată cu faptele petrecute, Marcel nu a pătruns încă în salonul D-nei Swann, unde amfitrioana îi va arăta o atenție deosebită.

Dar după aceasta, când scrie: „Datorită solidarității care stăruie între diferitele părți ale unei amintiri si pe care memoria noastră le menține echilibrate într-un mănunchi din care nu ne este îngăduit să scoatem nici să refuzăm nimic, aş fi vrut să mă pot duce să sfârşesc ziua la una din aceste femei, în fața unei ceşti de ceai, într-un apartament cu pereții zugrăviți în culori închise, cum era încă acela al doamnei Swann (în anul care urmează aceluia în care se sfârşeşte prima parte a acestei povestiri, şi unde vor luci focurile portocalii, arderea roşie, flacăra roz şi albă a crizantemelor în amurgul de noiembrie în clipe ca acelea (cum se va vedea mai târziu) în care nu ştiusem să descopăr plăcerile pe care le doream" — anticipează istorisirea. Aşadar, ea există de pe acum toată în mintea lui, înainte de a ne fi spus-o. Toată mişcarea neprevăzută a „memoriei involuntare" e astfel infirmată.

Asemenea nesincronizări apar fatal în orice narațiune, îi sunt inerente, independent de cel care povesteşte. Prezentul într-un roman, câtă vreme nu se referă strict la actul scrisului, constituie din capul locului un scandal logic.

Tot în capitolul amintit, Proust — notând, „Ce să mai caut sub aceşti copaci, dacă nu mai rămâne nimic din ceea ce se aduna sub aceste gingaşe frunzişuri stacojii, dacă

vulgaritatea si nebunia au înlocuit desfătarea pe care o încadrau" — nu poate fi crezut că se plimbă prin Bois de Boulogne şi îşi redactează simultan impresiile. Până şi reportajul radiofonic — observă Gerard Genette *{Froniieres du recit, Communications,* 8, 1966) nu e perfect sincronic cu întâmplările relatate. Naraţiunea se loveşte în această ambiţie de un prag insurmontabil : orice descriere nu poate să corespundă temporal cu actul care o generează, pentru că însuşirile obiectului sunt percepute deodată, iar menţionarea lor are loc succesiv, prin însăşi natura limbajului. Pe pagina scrisă, ele vor apărea înşiruite, dispuse în timp, deşi au intrat în conştiinţă concomitent.

Singură naraţiunea poate *simula* sincronizarea cu desfăşurarea reală a faptelor. Atunci, să recurgem numai la ea şi să suprimăm descrierile, spre a rămâne până la capăt autentici! Ar fi o soluţie, dar, din păcate, istorisirea pură e o himeră.

Se poate descrie fără a povesti, nu şi invers. Cea mai elementară naraţiune numeşte diverse lucruri sau utilizează verbe care indică şi felul acţiunii, în consecinţă, cuprinde, vrând nevrând, şi elemente de descripţie.

Nu e greu să înţelegem de ce se întâmplă aşa ceva — remarcă Genette : obiectele, ţinta descrierii, există si fără mişcare, dar aceasta, pe care o urmăreşte naraţiunea, e inimaginabilă în absenţa lor. Asincronia fatală între ,,discurs" şi „istorisire" arată că, oricâtă strădanie şi-ar da autorul, anumite convenţii literare nu pot fi înlăturate integral niciodată.

Adevărata problemă „naratologică", în cazul nostru e : „cu ce alege să rămână consecvent Camil Petrescu ?". Şi dacă ţinem seama de finalitatea relatării sale, a clarifica o experienţă existenţială, înţelegem si motivul recurgerii la anumite forme verbale ca prezentul istoric, care-i creează dificultăţile semnalate. Ştefan Gheorghidiu vrea să reconstituie unele dintre reacţiile sale psihice, aşa *cum s-au produs, î*n împrejurările respective, cât mai exact. Prezentul istoric e prin excelenţă timpul care „actualizează" acţiunile, pentru că le aduce parcă sub ochi, ca şi cum ar permite derularea faptelor petrecute, din nou, încă o dată. Şi nu este oare aceasta o cerinţă fundamentală a experienţei : repetarea fenomenului în condiţii de laborator, supunând observaţiei nişte raporturi esenţiale,. prin circumscrierea altora, aleatorii?

Exact aşa procedează Gheorghidiu când rezumă o serie de fapte şi caută să le restabilească întocmai pe acelea cu o pondere sufletească decisivă.

Iată câteva dintre episoadele, a căror relatare naratorul a simţit nevoia să o facă, folosind prezentul istoric : convorbirea cu Orişan, după incidentul de la popotă (mărturisirea pasiunii), dizertaţia filosofică ad *usum uxorem, î*ncheiată prin cearta amoroasă din pat (deliciile căsniciei) ; supoziţiile eroului pe drumul către Anişoara (suspiciunile şi orbirile geloziei) ; întoarcerea febrilă la Câmpu-lung, pentru obţinerea dovezii de infidelitate (pragul crimei) ; jurnalul de front (confruntarea cu moartea).

Această simplă înşiruire arată *când a* socotit Gheorghidiu că trebuie să se resitueze, istorisind, în chiar timpul desfăşurării întâmplărilor relatate.

Urmărind să-şi clarifice o experienţă existenţială majoră, naratorul răspunde si la ultima întrebare a criticului : „Ce formă înţelege să dea povestirii sale ?".

Evident că va avea ambiţia să o apropie cât mai mult de o fisă care înregistrează cu exactitate maximă datele faptelor examinate. Revine grija de a evita „literatura".

Aici, N. Manolescu observă cu multă ascuţime şi demonstrează cât se poate de convingător cum Camil Petrescu *dedramatizează* evenimentele exterioare şi le *egalizează* ca interes epic. Procedează astfel invers de cum ar fi istorisit un scriitor „profesionist".

Gustul acestuia pentru scene „tari" e ironizat din primele pagini : „Nu numai romanele dar toate piesele aşa-zise bulevardiere, mult la modă pe atunci, nu proclamau decât „dreptul la iubire" (...) îndeosebi era jucat pe toate scenele din lume un tânăr autor francez, ale cărui eroine „poetice", elocvente, cu părul despletit si umerii goi, într-un decor de lux şi muzică, îşi căutau „fericirea", trecând peste orice, târâte de pasiune".
Când pe front e iarăşi luat în derâdere felul „scriitoricesc" al relatării luptelor, vizate sunt tot *dramatismul* si *senzaționalul* „literaturii" de război („stânjeni de cadavre", „uragane de obuze", „râuri de sânge").
Atenția naratorului se află concentrată asupra *evenimentelor sufleteşti;* aici caută el situații dramatice si re-versuri epice neaşteptate. La lămurirea a ceea ce s-a întâmplat în *conştiința* personajului au de dat seama paginile sale. Evenimentele care nu au populat-o îşi pierd acum interesul, oricâtă importanță obiectivă ar avea. Opoziția aceasta, proprie urmăririi unei experiențe în laborator, o marchează foarte puternic continuarea faimoasei fraze, citate de N. Manolescu : „Pentru mine însă, care nu trăiesc decât o singură dată în desfăşurarea lumii, ele (evenimentele conştiinței, n. n.) au însemnat mai mult decât războaiele pentru cucerirea Chinei, decât şirurile de dinastii egiptene, decât ciocnirile de aştri în necuprins".
Şi la nivelul limbajului e căutată „deliteraturizarea". Intervine cunoscuta „anticalofilie" a lui Camil Petrescu, antipatia sa față de „scrisul frumos", disprețul pentru „stil". Din toată această teorie a autorului, personajul narator reține ca adecvată țelului însemnărilor pe care le face, ideea *exactității* şi *proprietății* limbajului. sunt atribute obligatorii pentru orice relatare dornică să urmeze exemplul observației ştiințifice. De aceea textul insistă frecvent pe lămurirea sensului precis al câte unui cuvânt ivit sub condei, („în orice caz — îi spune eroul unchiului său Nae Gheorghidiu — o să mai stăm, de vorbă, numai după ce vei căuta în dicționar şi vei pricepe ce înțeles are cuvântul gafă". Şi adaugă imediat : „Căci era evident dobitoc şi nu cunoştea înțelesul cuvântului gafă, care presupune neapărat lipsa de intenție în a nemulțumi sau jigni pe cineva". Mai încolo, deschide o lungă paranteză spre a explica locuțiunea „cum se mănâncă o pâine" sau ce înseamnă de fapt „a fi deştept").
„Proprietatea expresiei — scrie Camil Petrescu — e o calitate indispensabilă artistului adevărat şi omului de ştiință în sensul superior al cuvântului. Ea este piatra filozofală a îndemânării. Câmpul ei este nelimitat într-atât încât ştiința se mai defineşte în logica modernă şi ca o limbă precisă". *(Limba literară, Teze şi antiteze,* op. cit.).
Apropierea între „scris", aşa cum îl înțelegea Camil Petrescu, ca pe un mijloc de valorificare a experiențelor trăirii autentice, şi disciplinele exacte apare foarte limpede.
„Forma" narațiunii, în cazul de față, înseamnă pentru N. Manolescu mai ales precizarea destinației istorisirii la persoana întâi. Cui îi adresează Ştefan Gheorghidiu ceea ce scrie ? Răspunsul e important, întrucât de el depinde natura textului, care poate fi, după caz, confesiune, scrisoare, depoziție judiciară, raport, plângere etc.
Ştefan Gheorghidiu scrie, în primul rând, spre. a se clarifica pe sine. Tot fraza buclucaşă ne spune fără înconjur aceasta : „îmi dau seama, iar si iar, că tot ce por vestesc nu are importanță decât pentru mine...". Adresa textului nu se mărgineşte însă clar la indicația de mai sus ; orice istorisire — ne-a arătat naratologia modernă (Wolfgang Kaiser, *Die Vortragsreise)* — are un cititor implicit, indiferent dacă el apare menționat sau nu. Rolul lui e presupus în povestire şi rezultă din chiar felul redactării ei.

Că însemnările care alcătuiesc *Ultima noapte...* au fost scrise înainte de orice pentru Gheorghidiu însuşi, o indică notele din josul paginilor. Povestitorul reciteşte istorisirea şi ține să-i aducă o sumă de precizări necesare.
Dar lăsând la o parte adnotările pentru caracterul lor echivoc (am văzut că acestea tind să-1 identifice pe narator cu autorul), descoperim chiar în text nu puține comentarii care urmăresc să facă din el o relatare *clarificatoare* a faptelor petrecute, conducând expunerea către anumite concluzii *edificatoare.* Sugestia că tot ce se spune țintește să-i ajute naratorului să culeagă roadele experienței sale, să obțină lămurirea lui, e foarte puternică.
În scena lecției din pat, la întrebarea : „Dar ce ? crezi că asta nu-i filozofie ? Să ştiu dacă mă iubeşti sau nu ?", Ştefan Gheorghidiu deschide o paranteză şi scrie : „Când îmi dau seama acum cât de puțin bănuiam ce sens profund avea să aibă într-o zi această afirmație pentru mine, ce înnebunitoare problemă fără soluție avea să-mi puie, cât aveam să-mi repet întrebarea la nesfârşit, îmi vine să surâd melancolic de seninătatea cu care glumeam atunci, cum ar glumi fără să ştie nimic cei al căror tren a pornit pe o linie, pe care alt tren vine dimpotrivă" *.
Vrând să înțeleagă ce s-a întâmplat cu el, eroul tinde adesea să părăsească forma personalizată a narațiunii pentru enunțuri cu o valoare generală. El invocă deci o ex-periență umană mult mai largă si poate lăsa astfel impresia că si-ar adresa relatarea altcuiva decât sie însuşi. Dar, fapt semnificativ, aceste fraze, prin caracterul lor speculativ foarte pronunțat, trimit tot la cunoştințele unui filozof de profesie, întorcându-se iarăşi către narator, fă-când dintr-însul cititorul implicit.
Iată cum caută Gheorghidiu o explicație „obiectivă" a comportamentului contradictoriu pe care-l au rudele sale față de el : „Un proverb e de părere că dacă vrea să-si înece dinele, țăranul spune că a turbat.

<Notă>
* Iată că mai există si altă referire a lui Ştefan Gheorghidiu la actul scrierii povestirii.
</Notă>

Mult mai exact ar fi adevărul acesta formulat însă aşa : Când țăranul are interes să-si înece câinele, începe să se convingă din ce în ce mai mult că e turbat. E greşit să socoti că la firile mediocre inteligența rămâne deasupra intereselor. La origină (Bergson are neîndoios dreptate) inteligența n-a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor, ea a rămas şi azi acelaşi lucru. Ei nu pricep decât ceea ce au interes să priceapă. Ceea ce le contrazice interesele le contrazice fundamental şi inteligența".
De ce soții (nu şi amanții) îşi datorează fidelitate eternă ? „în realizările naturii — caută iar explicații «obiective» Ştefan Gheorghidiu — orice om e un exemplar unic şi inedit. Din toată filozofia, se desprinde cel puțin acest adevăr că omul — cu conştiință — fiind pentru el creatorul lumii, ca reprezentare, odată cu moartea lui, moare neîndoielnic şi lumea.
Şi el îşi alege liber o altă conştiință pe care o socotea egală cu a lui. Va fi tovarăşa şi moştenitoarea lui, a memoriei lui, îi vor spune copiii lui, mamă (...) Ceea ce are, zguduitor de profund, catolicismul e această dogmă, că soțul şi soția sunt predestinați de

la facerea lumii, că peste catastrofele vieții, uniți şi egali unul cu altul, față-n față, unul cu altul, ca în această viață, vor fi şi în vecinicia viitoare".
Cum e posibil ca acelaşi lucru să pledeze pentru şi contra sentimentelor afectuoase ale soției sale față de dânsul ?
„Kant a arătat cândva că se poate demonstra deopotrivă că spațiul şi timpul sunt infinite şi că sunt finite. Tot o astfel de antinomie e si faptul de a şti dacă o femeie te iubeşte sau nu, căci îți poți demonstra cu uşurință, pornind de la aceleaşi fapte şi că te iubeşte cu istovitoare pasiune si că te înşeală batjocoritoare".
Apelează oare într-adevăr asemenea enunțuri la o experiență „comună", cum ar vrea să ne facă a crede ? Nicidecum. Şi chiar dacă am admite că narațiunea se adresează altcuiva decât povestitorului însuşi, acest cititor implicit e presupus a fi foarte asemănător cu el. O dovedesc comparațiile întreprinse aproape toate, într-o sferă a culturii şi vieții intelectuale.
Având în vedere un astfel de „frate geamăn", în stare să-1 înțeleagă, Ştefan Gheorghidiu scrie: „în baza unui principiu pe care prin analogie 1-am putea numi al mentalităților comunicante se stabileşte o adevărată nivelare între autori şi spectatori" ; „sensibilitatea lor nu mai reacționa, asemeni oarecum acelor organisme, care devin imune după ce au suferit odată, față de o boală molipsitoare" ; „ca marginile unui desen privit cu o lupă prea măritoare" ; „să se umilească, aşa cum regele Spaniei spală în Joia mare, doisprezece cerşetori pe picioare" ; „scena aceasta ar fi de neexprimat cu cifre, ca rezultatul dublării boabelor de grâu pentru fiecare pătrățel al tablei de şah" etc.
În afară de el însuşi, Ştefan Gheorghidiu ar consimți să se adreseze numai cititorului care, sigur, ştiind toate a-ceste lucruri îi poate da dreptate.
Fişă clarificatoare a unei experiențe importante de viață, textul romanului *Ultima noapte...* a fost redactat la persoana întâi şi fiindcă îşi propune să o poată părăsi fără dificultăți, ori de câte ori va avea nevoie să formuleze considerații generale, „obiective". Tendința aceasta izvorăşte din însăşi natura narațiunii, care speră să obțină o *elucidare* a întâmplărilor povestite, conducându-le către anumite concluzii în ordinea cunoaşterii.
De ce relatarea la persoana întâi îngăduie mai uşor aşa ceva, ne -explică Gerard Genette. *(Frontieres du recit,* op. cit.). El introduce o distincție între ceea ce se numeşte „discurs" şi „povestire". Ultima ar fi relatarea „pură", adică obiectivată complet, curățită de orice referințe la persoana celui care o face şi ar avea ca model „cronica". Benveniste o socoteşte modul de exprimare tipic al istoricului, şi o exemplifică printr-un text din Glotz *(Problemes de linguistique generale,* Gallimard, 1966).
„Discursul" ar fi, dimpotrivă, vorbire subiectivizată, marcată puternic astfel de folosirea persoanei întâi. Pe a-cesta din urmă, „povestirea" nu-1 poate încorpora bine niciodată. Ori de câte ori „discursul" intervine într-însa provoacă o impresie de artificialitate, supără sentimentul autenticității, sunt tocmai cazurile când surprindem vocea autorului în narațiunea auctorială.
În schimb, „discursul" poate încorpora fără nici o dificultate „povestirea", adică relatarea depersonalizată, alcătuită din enunțuri obiective. Aceasta, pentru că — spune Genette — „discursul nu are nici o puritate de apărat, căci el este universal, putând îngloba prin definiție toate formele ; povestirea, dimpotrivă, este un mod particular, *marcat,* definită printr-un. anumit număr de eliminări şi de condiții restrictive (refuz al prezentului, al persoanei întâi etc.). Discursul poate „povesti" fără a înceta să fie discurs, povestirea nu poate deveni „discurs" şi totodată rămâne ea însăşi." (ibid.)

Forma pe care a ales-o Ştefan Gheorghidiu spre a-şi relata ce i s-a întâmplat şi a scoate, în chip firesc, acolo unde este cazul, reflecţii universal valabile, din examenul faptelor istorisite, se dovedeşte adecvată, precum vedem, pentru încă un motiv.

Totuşi — observă foarte judicios N. Manolescu — naraţiunea diferă aici simţitor de cea din î*n căutarea timpului pierdut,* prin funcţionarea deosebită a „memoriei involuntare". Asociaţiile acesteia le declanşează, la Proust, senzaţiile (o savoare, gustul „madeleinei" muiate în ceai, un sunet, clichetul de linguriţă din biblioteca Ghermantilor, o uşoară pierdere a echilibrului, poticneala lui Marcel, când străbate curtea locuinţei lor etc.). Ştefan Gheorghidiu plonjează mult mai puţin capricios în trecut; mişcările asociative ale memoriei sale se produc pe o bază *cazuistică;* personajul rămâne tot timpul filozof si întrerupe firul povestirii, deschizând vaste paranteze, doar de dragul ideilor, întâia mare buclă se naşte în discuţia de la popotă pe tema justificării crimelor pasionale, altele au o origine pur speculativă (ce efect are luciditatea asupra sentimentelor ? Cum pot crea imbecilii impresia inteligenţei ? Care sunt adevăratele cauze de suferinţă ale hipersensibililor ? etc.)

E adevărat că zonele obscure ale sufletului îi scapă astfel naratorului. Dar nici nu-1 interesează, căci dispreţuieşte tot ce rămâne sub pragul conştiinţei. O şi spune deschis, atunci când refuză să acorde atenţie îngrijorării lui Nae Gheorghidiu, pe care-1 absoarbe complet, la un moment dat, boala copilului său. („în afară de conştiinţă — notează naratorul — totul e bestialitate. Si sunt nenumăraţi oameni, care în bucuriile, în tristeţile, în generozitatea, în dragostea, în indulgenţa lor, în gingăşia lor, sunt numai bestiali").

Diferenţa priveşte însă neproustianismul personajului şi nu al autorului, în *Patul lui Procust,* Camil Petrescu lasă amintirile să se lege mult mai capricios şi, deşi coincidenţele senzoriale lipsesc si aici, rolul hazardului creste considerabil, angajând memoria pe piste îndepărtate si imprevizibile. Hora ideilor îşi potoleşte simţitor rotirea acaparantă ; îndărătul ei ghicim si o mişcare sufletească obscură (afecte, porniri nemărturisite, reţineri inexplicabile, crispări, reflexe) dictând fluxul reminiscenţelor. Din principiu, însă, Camil Petrescu n-a fost dispus niciodată să acorde acestui curent subteran atâta libertate, incit să ameninţe coerenţa discursului, să-1 împingă la dezarticularea sintactică a gândurilor nerostite.

Lui Joyce îi reproşa tocmai o astfel de toleranţă excesivă, invinuindu-1 că îngăduie memoriei să se risipească în asociaţii fără nici un interes. „E (...) ceva din lipsa de semnificaţie a procedeului naturalist" — scria Camil Petrescu, greşind desigur, în ceea ce priveşte o capodoperă ca *Ulysse,* dar nu şi teoretic. Afectele, observă el judicios, călăuzesc memoria şi conferă fluxului amintirilor semnificaţie, acolo unde avem de a face cu o viaţă interioară autentică. *(Noua structură si opera lui Marcel Proust, Teze, şi antiteze,* op. cit.). Un sentiment aproape obsesiv îl stăpâneşte pe Gheorghidiu şi-i dirijează asociaţiile.

Ceea ce n-a înţeles Camil este că si incoerenţele limbajului pot fi încărcate de semnificaţie, 'fiindcă aduc o foarte bogată informaţie asupra enunţătorului, lăsând să i se ghicească tocmai viaţa afectelor, adesea inconştientă. Pe asemenea ezitări, pauze, devieri, poticneli sau „greşuri" se bazează psihanaliza spre a scoate la iveală un conţinut *latent* al discursului, nedecelabil altfel.

Cu *Patul lui Procust,* romancierul a căutat (faptul sare în ochi) să găsească o soluţie narativă care să-i ofere posibilitatea de a expune nu numai interioritatea povestitorului ci şi cea a altor personaje, respectând, totuşi, principiul *autenticităţii.*

Nevoia a resimțit-o fără îndoială, dintr-un instinct scriitoricesc puternic. Narațiunea Ia persoana întâi, e amenințată de monotonie, riscă să-1 plictisească pe cititor care, întâlnind într-o carte diverse figuri, are curiozitatea să cunoască şi ce gândesc ele. Probabil şi-a spus aici un cuvânt şi dramaturgul din Camil Petrescu, înclinat să acorde dreptul la autoexpunere oricui intră pe scenă.

Respectarea principiului autenticității reclama în acest caz două lucruri :

a) Fiecare erou care obține dreptul să nareze în roman, trebuie să păstreze unicitatea perspectivei, adică să comunice doar conținutul strict al conştiinței sale, să producă un *discurs.*

b) E absolut necesar să existe o cale firească de asamblare a tuturor acestor relatări la persoana întâi cu povestitori diferiți. Mai mult, se impune ca ele să devină accesibile cititorului, iarăşi într-un chip explicabil, natural, fără nici o convenție literară.

Ambelor probleme, „romanul în scrisori" le găsise o soluție cu două secole înainte. Dezavantajele lui erau însă că obliga narațiunea să intre mereu într-o formă prea rigidă, cea epistolară (o scrisoare nu poate depăşi normal o anumită lungime rezonabilă, fără a-şi pierde caracterul, presupune apoi un protocol inevitabil). Pe de altă parte, povestirea acțiunilor săvârşite de personaje nu are cum reieşi în chip firesc dintr-o strictă corespondență şi trebuie realizată prin nişte artificii narative, adesea perceptibile si supărătoare.

În modelul genului, *Les Liaisons dangereuses,* vicontele de Valmont capătă pe parcursul aproape întregului roman sarcina să istorisească acțiunea cărții. Abia în ultima parte, rolul său îl preia D-na de Volanges.

În sfârşit, factice până la un punct e şi explicația împrejurărilor care dau acces cititorului la lectura scrisorilor. Ele ajung să fie reunite toate în mâinile D-nei de Rosemonde, printr-o întorsătură abilă, dar nu puțin complicată, a intrigii, după ce fuseseră făcute publice parțial, spre a compromite pe autorii lor. Cineva străin si necunoscut ajunge, fără să aflăm cum, în posesia depozitului epistolar, al cărui secret deținătoarea lui (persoană de o moralitate exemplară) se angajase să-1 păstreze. (De ce si-a călcat cuvântul, iar nu ştim.)

„Redactorul" anonim publică scrisorile, motivându-si într-o prefață gestul prin rațiuni morale : cititorul va învăța astfel să se ferească de „legături primejdioase" cu persoane imorale. Un „avertisment" al „editorului" aduce însă o altă justificare tipăririi textului. suntem preveniți să nu luăm cumva drept lucruri întâmplate aievea ceea ce vom citi, pentru că — ni se atrage atenția ironic — nu e posibil ca inşi care au asemenea moravuri detestabile să mai existe în secolul nostru. Scrisorile ar fi, deci — după opinia „editorului" — o pură plăsmuire literară.

Cum putea evita un roman modern dezavantajele a-cestea ? Camil Petrescu adaugă narațiunii la persoana întâi, pe lângă forma scrisorilor si o lungă confesiune care să le înglobeze, înlocuieşte şi procedeul convențional, destinat *a* arăta cum a ajuns un asemenea text în posesia autorului (l-a găsit întâmplător sau i-a fost lăsat prin dispoziții testamentare si e publicat acum ca să repare o nedreptate etc.): Fred Vasilescu şi-a redactat confesiunea la cererea scriitorului spre a-i furniza „material" în vederea eventualului roman care ar putea ieşi din faptele povestite. Autorul o alătură scrisorilor D-nei T. şi, adăugind nişte note copioase personale precum şi diverse piese documentare, alcătuieşte un *dosar de existențe.*

Sugestia vine de la Gide care mai făcuse cam aşa ceva cu *L'Affaire Radureau* (1930) şi *La Sequestree de Poitiers* (1930). Dar nu e exclus ca să fi plecat şi din romanul polițist, unde astfel de tehnici narative fuseseră practicate, iar genul — aşa cum ştim — reținuse

atenția lui Camil Petrescu, chiar dacă pentru a-şi atrage o condamnare definitivă (de altfel, numele lui Gide apare asociat acestei literaturi).
Să vedem puțin cum îşi justifică *Patul lui Procust* existența, din punctul de vedere al unei narațiuni perfect credibile, adică fidele principiului *autenticității.* Vom avea prilejul să constatăm cu acest prilej că lucrurile nu stau atât de simplu cum ne-am obişnuit să credem.

Romancierul o îndeamnă pe D-na T., o amică a lui, să „scrie" fiind convins că o femeie ca ea „are ceva de spus".
Să notăm primul amănunt important care a scăpat până acum comentatorilor : inițiativa întâmpină, în ciuda stăruințelor, un refuz net : „Eu n-am nimic de spus" îi răspunde autorului D-na T. Mai mult, hotărârea aceasta de a nu urma sfatul lui persistă si după ce — aflăm — scrisorile, pe care le vom citi, văzuseră lumina tiparului şi recoltaseră elogii pentru calitatea lor literară. Autorul provoacă aici iarăşi o confuzie voită între ficțiune si realitate, invocând un fapt petrecut cu adevărat. Camil Petrescu publicase scrisorile acestea, fără nici o specificare, ca şi cum ar fi aparținut realmente unei misterioase T. *(In loc de ora ceaiului. Cetatea literară,* nr. 1, 3 şi 4, 1924).
La apariția primelor pagini, E. Lovinescu va saluta în aceeaşi revistă *(Cetatea literară)* „miracolul pururi impresionant al ecloziunii talentului". Intervenția lui emoționată se încheia astfel : „Omagiul meu, doamnă, nu se îndreaptă deci spre scriitoarea pe ale cărei posibilități nu le cunosc, ci spre acest moment unic şi precis al trecerii unui talent prin dreptul meridianului vieții. Prezența lui îmi pare incontestabilă, dar linia dezvoltării lui zace în umbra viitorului si în disciplina muncii d-tale. Iată pentru ce în aceste rânduri, pe lângă un salut, aş dori să citeşti şi o obligație". *(Cetatea literară,* nr. 2, 1925).
Cert este, însă, că — aşa cum ne asigură romancierul — D-na T. nu s-a lăsat convinsă : „Nici chiar brutalitatea cu care eu mai târziu am publicat, cu mici modificări — fără ştirea şi învoirea ei, într-o revistă puțin răspândită, scrisorile acestea, care altfel aveau o destinație strict personală, şi le primisem cu câteva luni înainte, nici buna înțelegere pe care le-au arătat-o câțiva critici, n-au înduplecat-o. Oroarea ei de exhibiționism, fie Şi psihologic, fusese mai tare".
Cum ajunge atunci D-na T. să fie implicată în roman, vorbind la persoana întâi ?
Scrisorile pe care le citim aparțin unei corespondențe între semnatara lor şi autor. Ni se sugerează că au fost extrase dintr-un schimb epistolar mai întins, nerezumat doar la misivele reproduse. Prima menționează o alta anterioară, nedată publicității (...„dar, şi în scrisoarea trecută, ca şi acum aproape...").
Din paginile ultimelor trei, autorul află *de* dragostea torturantă a D-nei T. pentru un bărbat nenumit. Intrigat, caută să descopere cine este enigmaticul * * * şi reuşeşte : „Cu scuza vagă a unui interes scriitoricesc — ne spune — nu m-am lăsat până când, nu numai că 1-am cunoscut chiar personal, ba încă, după cum se va Vedea curând, am devenit şi prieteni".
Ca şi în cazul D-nei T., autorul caută a-1 determina pe Fred Vasilescu să „scrie". Motivul? ...„fiindcă (...) din. ceea ce ştiam despre viața lui, despre legăturile lui, despre ceea ce făcea din el un adevărat exponent al societății româneşti de azi, mi se părea că ar da la iveală lucruri de un interes documentar puțin obişnuit..."
Stăruie şi-i repetă argumentele furnizate D-nei T. si menite a combate prejudecata absenței „talentului".

Întâmpină însă iar un refuz categoric. („I s-a părut atât de absurdă propunerea mea (...) că nici n-a vrut să stea măcar de vorbă").

Abia o întâmplare ulterioară (Emilia trece pe stradă prin fața Cercului Militar) îl face să-şi schimbe atitudinea. Brusc, ține a-i istorisi autorului o poveste cu această femeie, fostă stagiară a Teatrului Național, „un adevărat subiect de roman".

Să reținem acum al doilea amănunt, nebăgat de obicei nici el în seamă : autorul recurge la un truc. Declară că poate ar fi ispitit dânsul să scrie acel roman, dacă e atât de interesant. Nu vrea să asculte însă povestea, ci o reclamă aşternută pe hârtie, deoarece doar aşa i-ar folosi într-adevăr. Uzează, cum vedem, de o dublă minciună : întâi, pentru că declară a avea o intenție inexistentă („spu-nând asta mințeam, căci nu mă gândeam chiar să scriu un roman"), în al doilea rând, fiindcă vrea să afle, nu povestea cu Emilia, ci aceea dintre Fred şi D-na T. Curiozitatea pentru obiectul dragostei nefericite a corespondentei sale îl adusese pe autor în preajma aviatorului („bănuiam mai interesante decât întâmplarea însăşi — cu Emilia n. n. — alunecuşurile din condei, digresiile")... Autorul speră să obțină, printre rânduri, informații asupra omului care izbutise să inspire o iubire atât de devorantă unei femei ca D-na T. De aceea îl sfătuieşte pe Fred (pretextând necesitățile travaliului scriitoricesc) să nu se țină strict de povestea propriu zisă. („îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material cât mai mult, chiar când ți-ar pare încărcat si de prisos, fii prolix, cât mai prolix").

Fred nu aduce istorisirea într-o săptămână, aşa cum făgăduise. Carnetele care o cuprind îi sosesc autorului abia peste o lună. Explicația e că Fred descoperă o nebănuită plăcere de a scrie, într-o paranteză, pe care o deschide la un moment dat al narațiunii, se adresează direct autorului, mărturisindu-i : „...văd că iau lucrurile în serios... Ştii că a început să-mi placă să scriu ?... Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticei, probabil că folosesc mereu unele cuvinte, cum mi se spune că fac şi când vorbesc, dar altfel nu e greu.

Vreau acum să ştii totul. Povestind în scris, retrăieşti din nou aceleaşi întâmplări şi bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face şi mai vii, pentru că ştii ce s-a întâmplat în urmă".

Revelația lui Fred este de a-şi putea mărturisi pe o cale ocolită, conform, firii sale, o lungă suferință amoroasă proprie, istorisind jalnica iubire a lui Ladima.

Scrisul devine şi un prilej neprevăzut de reflecție pentru cineva care, ducând ca el o viață activă, nu prea stă să o supună examenului conştiinței. Constată faptul, mirat : „E foarte ciudat cât mă ajută scrisul să gândesc. Spun lămurit; să gândesc. Până aştern o frază pe hârtie. alta se formează de la sine, în minte, adâncind-o pe cea dintîi. Când sunt în fața cuiva, nici nu pot să gândesc ca lumea, întocmai ca în liceu, când ştiam lecția foarte bine, dar dacă mă scotea la tablă, din cauză că eram în fața tuturor, din pricina profesorului, nu mă puteam concentra şi, deci, nu puteam să gândesc".

Pentru Fred, scrisul se vădeşte a fi un act de interiorizare, prin excelență : „Căci, declară el, e îngrozitor să gândeşti în fața tuturor".

În ultimă instanță, avem aici de a face cu o calmare a suferinței, prin destăinuire. Fred găseşte, în sfârşit, prilejul să vorbească de „secretul" său, păstrat atâta vreme — si se uşurează astfel, îi mărturiseşte la telefon autorului că simte o adevărată voluptate să redacteze povestea pe care ținuse să o comunice şi altcuiva. A descoperit „posibilitatea de eliberare prin scris"... Autorul e convins de aceasta şi dă o explicație psihanalitică faptului: „Refulând ani de zile un mister, ca pe un germen distructiv, în adâncul organic, închis cu taina lui, în el însuşi, ca şi când ar fi fost încarcerat cu un dement, expresia devenită

posibilă capătă pentru el sensul unei evadări". Iar Fred îl confirmă : „O durere povestită e o durere, nu diminuată, dar armonioasă, aşa ca un soi de operație pentru care eşti pregătit cu cocaină. Bucuria scrisului e mai tare ca heroina însăşi". Povestirea devine *confesiune.*

Să notăm acum un al treilea amănunt : trimițându-i autorului paginile pe care le-a scris, Fred doreşte să stea de vorbă cu el cât mai urgent, după ce le va fi citit. Stabileşte locul si ora întâlnirii, dar suferă chiar între timp accidentul mortal de avion. Discuția nu va mai avea loc niciodată.

Totul ne face să credem că ea urma să ne aducă un supliment capital de informație, suprimat prin capriciul hazardului.

Autorul încredințează apoi D-nei T. confesiunea lui Fred, dându-i posibilitatea să afle cât a fost de iubită, fără să bănuiască. O convorbire a ei cu autorul, proiectată pe a doua zi după citirea caietelor, în lectura cărora eroina aşteaptă nerăbdătoare să se cufunde, nu ştim dacă a mai avut loc, întrucât narațiunea ia sfârşit aici. încă o dată, un prilej de lămurire a lucrurilor, capital iarăşi ca importanță, dispare. Trebuie să ne mulțumim numai cu ceea ce ne spune „dosarul de existențe".

Recapitularea amănunțită a împrejurărilor în care el a luat naştere n-a fost inutilă, pentru că permite câteva observații demne de interes.

1°. „Autorul" (şi îl vom scrie de acum mereu aşa) devine unul dintre personajele romanului.

Aceasta, remarcă Tzvetan Todorov *(Litterature et sig-nification, Communications* 8, op. cit.), i se întâmplă şi „redactorului" *Legăturilor primejdioase.* Dar acolo, el deține, practic, un rol cu totul secundar, aproape insignifiant. N-a cunoscut direct pe nici una dintre persoanele de care vine vorba în notele explicative. Dă asupra lor doar nişte informații foarte succinte, câte socoteşte el că ar fi neapărat necesare bunei înțelegeri a textului scrisorilor (fără să ne spună însă cum a aflat faptele relatate) si emite câteodată (rareori) aprecieri morale asupra comportării protagoniştilor.

„Autorul" din *Patul lui Procust* pune dânsul singur în mişcare întreaga maşinărie care duce la alcătuirea „dosarului de existențe". Pentru a obține piesele lui principale foloseşte diverse stratageme, are o contribuție activă, substanțială. Extrage scrisorile D-nei T. dintr-o corespondență privată, alegându-le pe acelea care conțin un „secret". Desfăşoară apoi o operație detectivistă spre a afla cine e misteriosul xxx si manevrează astfel lucrurile incit ajunge să-i câştige amiciția. Profitând de ea, recurge]a un „truc", menit să-1 tragă de limbă pe diplomatul aviator în privința D-nei T. în sfârsit, după ce acesta piere îi dă D-nei T. confesiunea lui, înregistrând efectul unui asemenea gest.

Fără intervențiile „autorului" alcătuirea „dosarului de existențe" n-ar fi fost niciodată posibilă. Să nu uităm că, pe lângă numeroasele note si piese documentare adăugate, lui îi datorăm „al doilea epilog", în absența căruia povestea amorului D-nei T. rămânea neîncheiată, deoarece Fred istorisise până la capăt numai iubirea nenorocitului Ladima.

Dobândind statutul unui veritabil personaj literar, „autorul" îşi poate permite să circule printre eroii romanului, netezând nicăieri senzația de autenticitate a relațiilor sale cu ei.

2°. Să observăm însă că nu le acordă prea multă considerație nici măcar acelora la adresa cărora are cuvinte bune.

D-nei T. îi face publice nişte scrisori cu un caracter foarte intim, ne-încunoştințând-o şi necerându-i voie, procedeu calificat chiar de către el drept „brutal". Termenul e

eufemistic, fiind vorba de o adevărată „măgărie", întrucât, după cum ştim, eroina a refuzat categoric să colaboreze la alcătuirea „dosarului de existenţe", avem tot dreptul să considerăm paginile ei drept extorcate.

Pe Fred, „autorul-personaj" — iarăşi am constatat — îl minte în privinţa scopului pentru oare-i cere să scrie ceea ce voise să povestească prin viu grai. E incorect cu el şi când vine vorba de Emilia, declarând că nu o cunoaşte, deşi o ştia foarte bine ; procedează astfel ca să afle o „taină", care alminteri altfel ar.fi rămas poate, nedivulgată — cum singur ne mărturiseşte.

Faţă de Ladima, de asemeni, are o comportare neloială. Nu-i spune ce ştie despre Emilia, când acesta vrea să afle dacă, la „ceaiul" unde o întâlnise autorul, participase si un tânăr inginer Traian Justiniu. Fără ezitare, întocmitorul „dosarului de existenţe" intră imediat în „cumplita coaliţie care se formează spontan împotriva bărbaţilor înşelaţi". O face „din „laşitate", dorinţa de a-şi simplifica existenţa, teama de a nu părea „poltron", o „vagă milă, dispreţuitoare".

Lipsa de consideraţie a „autorului" la adresa personajelor e *ambiguuă.*

În universul lor, căruia îi aparţine şi el, întreţine relaţii amicale cu D-na T., Freci sau Ladima, le apreciază delicateţea sufletească, cel puţin aşa ne asigură mereu. Totuşi, constatăm că îşi ia libertatea să-i trateze fără nici o prevenire.

Cum se explică aceasta ?

„Autorul-personaj" are, sub raport naratologic, o situaţie echivocă din care nu poate ieşi. Pe de o parte, pătrunde ca participant activ în universul cărţii, unde e prietenul autentic al protagoniştilor ei. Pentru dânşii trebuie să fie insul înţelegător, atent, care ştie să le câştige încrederea, cu un cuvânt, confesorul ideal. Pe de altă parte, el rămâne autorul efectiv al cărţii. Ca şi în precedentul roman, confuzia aceasta, destinată a întări senzaţia autenticităţii, *e î*ntreţinută voit. („Aş fi fost bucuros să apară î*n Act Veneţian* — ne spune, la un moment dat, despre D-na T. Ladima îi cere să admită ca Emilia să o dubleze pe Măria Filotti în *Suflete tari.* Altundeva, „autorul" notează despre Fred : „Era fiul acelui mare industriaş pe care 1-am numit convenţional în romanul meu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Tănase Lumânăraru". Toate trei referinţele ne trimit nemijlocit la Camil Petrescu). „Autorul" nu încetează astfel să fie totodată şi *romancierul,* iar acesta î*şi poate permite orice cu personajele sale.* Ciudata lui purtare, în dublă ipostază, pe care o adoptă, devine o metaforă asupra „literaturii" ca atare.

În rolul de- personaj, „autorul" se poartă „sociabil", conform regulilor vieţii. Chiar dacă nu pune mare preţ pe inşii cu care are de-a face, obţine confidenţele lor, câştigându-le încrederea, fie şi recurgând la salvatoarele „minciuni convenţionale".

Demersurile lui se situează necontenit la nivelul faptelor petrecute cu adevărat, fără nici o intervenţie de ordinul „ficţiunii literare". Rezultatul lor e un „dosar de existenţe".

În rolul de „romancier", autorul plăsmuieşte totul. De teama ca să nu uităm cumva aceasta, introduce si o menţiune cam bizară pentru un scriitor care a rupt atâtea lănci împotriva „literaturizării" : „E de prisos să mai atragem luarea aminte că tot romanul acesta e ficţiune pură. Chiar dacă unele întâmplări aici anonime sunt născute prin sugestie, dintr-altele care s-au întâmplat aievea, dimpotrivă toate numele autentice, citate negru pe alb, fie al autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare. Acest „dosar de existenţe", se înţelege de la sine, este închipuit tot, şi numai unele necesităţi de convenţional, pe care le impune tiparul, ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înşele."

Cochetărie ? Joacă ? Prudență ? Mai degrabă răbufnirea unui orgoliu scriitoricesc prea mult reprimat, teama ca nu cumva facultatea creatoare a „autorului" să fie ignorată şi să se ia drept reală rezumarea lui doar la alcătuirea ..dosarului de existențe". Fred, D-na T., Ladima, Emilia, Nae Gheorghidiu sunt simple „personaje literare", au ieşit toți din capul romancierului, sunt plăsmuirile minții sale.

În ipostaza aceasta din urmă, „autorul" redevine demiurg. Tratarea personajelor fără prea multe menajamente rămâne apanajul lui, al celui care fabrică şi strică, după cum are chef, astfel de produse imaginare. E un Privilegiu al său imprescriptibil şi nu se gândeşte să-1 cedeze nimănui.

Demersurile „autorului", în ipostaza scriitorului Camil Petrescu, au drept rezultat, nu un „dosar de existențe", ci un „roman".

3°. Merită mai mult interes şi alt aspect neglijat adeseori când se vorbeşte de *Patul lui Procust:* corespund comportările personajelor reprezentării pe care o are „autorul" despre ele şi ne-o comunică în notele sale ? De cele mai multe ori da, cu mici abateri, bineînțeles, câte sunt necesare, ca să intrige şi să întrețină curiozitatea noastră pentru desfăşurarea narațiunii. (O femeie fină, ca d-na T., e evitată de omul pe care-1 iubeşte, vulgara Emilia inspiră un amor disperat, bărbatul cu succese erotice răsunătoare, elegantul şi sportivul Fred, suferă din motive sentimentale, Lacrima, poetul aspirației către absolut, adoră o semiprostituată).

Dar există si o direcție în care personajele infirmă categoric spusele „autorului" despre ele. E aceea a *discreției.*

D-na T., afirmă „autorul", are oroare de exhibiționism ; pentru aceasta — să ne amintim — nu se putea imagina urcând vreodată pe scenă sau încredințându-şi gândurile tiparului. Dar, examinând conținutul scrisorilor ei, ajungem la o concluzie exact contrară. Intr-o corespondență amicală curentă (căci a refuzat să urmeze sfatul de a „scrie") D-na T. destăinuie „autorului" cum s-a dat din milă unui om pentru care simțea o adevărată repulsie fizică şi istoriseşte scena intimității acesteia erotice penibile, cu o amănunțime greu explicabilă altfel decât prin impudoare.

Şi la mare, nu prin discreția comportărilor probabil, face întreaga stațiune Movila să afle că e moartă-îndrăgostită de Fred Vasilescu. Ce exemplu mai frapant de afişaj sentimental ar putea exista?

Şi Fred, care ne e prezentat drept un model de „loialitate şi delicatețe", nu excelează nici el prin discreție, fiindcă se cufundă în lectura unei corespondențe intime, străine, cu o mare voluptate. Subtilizează apoi scrisorile lui Ladima către Emilia şi le reproduce textual în confesiunea trimisă „autorului". (Să notăm că acesta din urină, colaborator la *Veacul, î*l cunoştea bine pe poetul

sinucis, făceau amândoi parte din comitetul S.S.R. şi se întâlneau ades).

Ladima ispăşeşte, la rândul său, păcatul grav de a-şi fi împărtăşit *In scris* sentimentele, unei femei ordinare ca Emilia. N-a avut destulă pudoare care să-1 ferească de a deveni, postum, obiectul ruşinoasei exhibiții din dormitorul ei. „Aici — cum spune Fred — vii, dar după ce termini, pui o monedă sub scrumieră, pe noptieră, şi pleci, cu grija să nu laşi nimic compromițător la fața locului".

În legătură cu Emilia, cuvântul „discreție" nu are sens. Iar cit de bine ştie să păstreze secretele cuiva „autorul" am avut prilejul să vedem, când a publicat într-o revistă scrisorile intime ale D-nei T., fără măcar să o prevină.

Ciudatul exhibiționism al personajelor, necorespunzător cu felul lor de a fi, aşa cum ne-a fost descris, corespunde însă statutului lor literar. Ca să treacă din „dosarul de existențe" într-un „roman" trebuie să accepte a impudoare fundamentală, a noului lor univers. Căci — sugerează Camil Petrescu — *„literatura" e o enormă indiscreție.*
4°. Cine narează însă în *Patul lui Procust ?*
Practic,. Fred. care se angajează să-i istorisească în scris „autorului" un „adevărat subiect de roman". Acesta din urmă începe doar povestea naşterii „dosarului de existențe" şi o reia, abia la sfârşit, după moartea aviatorului.
Ingeniozitatea scriitorului este de a fi aranjat ca un „roman în scrisori" (istoria amorului dintre D-na T. si Fred Vasilescu) să încorporeze un altul (povestea dragostei lui Ladima pentru Emilia). Narațiunea prin „încastrare" *(enchâssement,* după Todorov) permite aici o sporire considerabilă a ceea ce tot el numeşte „sensul" mesajului epistolar.
Scrisorile lui Ladima sunt citite în pat de către Fred. Emilia le parcurge simultan, privind peste umărul partenerului ei paginile şi dând diverse lămuriri asupra lor. Procedeu eminamente teatral, s-a remarcat cu justețe. Dar să nu uităm că Fred Vasilescu adaugă, referitor la scrisorile citite, un comentariu personal *nerostit,* atunci când relatează ulterior scena.
Toate acestea creează din punct de vedere naratologic o situație specială, inexistentă în *Leş Liaisons dangereuses.*
Primul lucru afectat de ea este *forma exterioară* a „enunțurilor" care se constituie prin scrisorile lui Ladima. Aspectul unui mesaj, sub raport pur material, intervine foarte puțin în romanul lui Laclos. Todorov citează doar un exemplu (şi acela, să o recunoaştem, cam banal), faimoasa scrisoare din Dijon, pătată de lacrimi. (XXXVI) *.
Asemenea indici materiali, câteodată mai grăitori decât cuprinsul mesajului, dobândesc o bogăție şi o concretețe extraordinară în *Patul lui Procust,* pentru că Fred are posibilitatea să spună şi *cum arată* misivele pe care confesiunea sa le reproduce.
Dă astfel informații asupra grafiei lor, în general : „Scrisul ştiut... Mare, aplecat spre dreapta, cu literele subțiate puțin ca să încapă mai multe... Literele mari sunt făcute din linii trase lung, dar fără colaci. Cozile termină mereu spre dreapta, apăsat, de parcă fiecare rând ar sfârşi într-o parafă" — si descrie apoi hârtia, cerneala folosită sau alte particularități ale fiecărei scrisori : „Un bilet scurt cu creionul" ; „pe o hârtie de un mov aproape alb tot cu cerneală violetă" ; „acum, patru pagini fără titlu" ; „încă una pe hârtie luată de la tutungerie" ; „cu un scris mai nervos, mai grăbit şi mult mai oblic" ; „pe hârtie, de caiet" („e hârtie de la rol" — zice Emilia) ; „cu scrisul mai aplecat si mai halucinat ca oricând".
Aspectul material luat de scrisori ne dă relații asupra procesului *enunțării.* El apare evocat, iarăşi, mult mai amănunțit şi sugestiv, decât în Les *Liaisons dangereuses,* grație discuțiilor din pat, unde sunt reconstituite veritabile momente ale redactării scrisorilor, nu odată tragico-groteşti, cum e acela când Ladima expediază pachetul cu combinezonul si jartierele uitate de Emilia în dormitorul lui Zăgănescu.
Interesante devin şi anumite conotații aparte, pe care le capătă corespondența amoroasă a poetului. Acestea se ivesc — după Todorov — „ori de câte ori un obiect este însărcinat cu o funcție, alta decât funcția sa inițială".

<Notă>
* A vicontelui de Valmont către D-na de Tourvel.

</Notă>

Prima conotație, cea mai izbitoare si neaşteptată, a scrisorilor lui Ladima, este de a servi Emiliei să-si sporească atracția asupra eventualilor ei parteneri erotici. Când Freci dă semne de dezinteres sexual, dânsa îl invită să le citească, pentru a se convinge că a fost unul „săracul" care a iubit-o „îngrozitor". Din instinct feminin, scontează pe facultatea scrisorilor de a trezi o gelozie masculină elementară, prin caracterul lor „pasionant" — şi nu greşeşte. De aceea le ține la îndemână, în sertarul noptierei, lângă pat. Pachetul gros e legat în cruce cu o panglică roz. „Deasupra avea pusă sistematic o fotografie, ca vin indiciu despre conținut, cum se pune la pachetele *1 de pesmeți pe deasupra, imprimatul reclamă."
Fred n-are nici o îndoială asupra uzului dat acum scrisorilor în profesiunea ele semiprostituată a deținătoarei lor, E motivul pentru care hotărâşte să le fure. „înțeleg intens, ca un şurub răsucit în gândul meu — îşi spune — că va trebui, cu orice preț, să iau aceste scrisori, *care nu trebuie să mai slujească pentru nimeni în viitor drept afrodisiac"* (s. n.)
O conotație asemănătoare există şi în *Leş Liaisons dangereuscs.* Valmont scrie D-nei de Tourvel din patul unei prostituate, aşternând hârtia chiar pe pântecele acesteia, îi face cunoscut apoi faptul D-nei de Merteuil, spre a-i da prilejui să savureze cruzimea gestului. Todorov ne atrage atenția că e vorba aici de o .conotație cu un sens particular, nesocial ; numai cele două personaje îl pot percepe si gusta, fiindcă sunt nişte „scelerați", cum îi calific㠄redactorul".
În *Patul lui Procust,* funcția de „afrodisiac" a scrisorilor a ajuns o practică profesională. Generalizarea co-notației marchează degradarea survenită în societatea ultimului roman față de cea pe care o evocă primul.
Corespondența descoperită de Fred la Emilia cuprinde — să observăm — numai scrisorile lui Ladima. Unde sunt celelalte cu care ele se încrucişau ?
Despre câteva vine vorba, una e chiar relatată de Emilia, dar sub forma lor materială, lipsesc si nu le cunoaştem conținutul.
Putem să ne dăm seama însă foarte uşor că, aproape întotdeauna, ele sunt destinate comunicării anumitor lucruri şi mai ales solicitării de servicii. Emilia are nevoie de o intervenție ca să fie angajată, doreşte să meargă la un bal şi să obțină invitația respectivă, îi trebuie neapărat nişte bani, speră să aibă o „presă bună" şi contează pe Ladima etc.
De cele mai multe ori, pur şi simplu, *nu scrie.*
Ca urmare, o bună parte a acestei corespondențe are un singur sens. Mai exact, Ladima scrie pentru că se bucură mult prea puțin de prezența Emiliei. Trece mereu pe la ea, nu o găseşte, o aşteaptă fără succes, joacă tabinet cu Valeria, pleacă dezamăgit.
Scrisorile lui se referă mereu la întâlniri sperate şi nerealizate, contacte personale ratate, suferințe cauzate de absențe : „Scumpa mea. De o săptămână nu putem sta ca lumea de vorbă... în fiecare zi te-am aşteptat... Noroc că sora ta e atât de bună... îi sunt nesfârşit recunoscător..."
„Dragă Emy. Speram să te mai găsesc acasă... Vin direct de la teatru. Am stat până la $2^{1}/_{2}$. Valeria îmi spune că eşti invitată la masă la Enescu de către un unchiu al tău...'"
„Emy. Te-am aşteptat până la 12'-/2. îmi tot ziceam că vii şi aşa a trecut de miezul nopții... Valeria spune că ai fost să repeți la o camaradă acasă, si bănuieşte că întârziind şi prinsă de ploaie, ai rămas să dormi acolo..."

„Scumpă Emy. Trebuie să-ți scriu căci am impresia că e singurul mijloc în care mai pot comunica de o săptămână încoace cu tine. Nu mai pricep nimic. M-am întâlnit prin fața teatrului cu Gina şi n-a fost chip să scot o vorbă de la ea... Ce sunt ascunzişurile astea ?... Până şi Valeria a început să aibă de câte ori o văd un aer încurcat... Repetiții şi iar repetiții, deşi am impresia că nu joci decât prea rar pentru atâtea repetiții... Emilia, mai fii puțin şi-a mea..."
„Emy. Ce-a mai fost ieri ? Ştiam că nu ai decât în actul trei si am venit să te iau... M-am jenat să intru în cabina voastră... îmi închipuiam că se îmbracă fetele si ți-am trimis vorbă...
Mi-ai spus să te aştept si pe urmă n-ai venit..."
„E peste puterile mele... Trebuie să-ți scriu... Trebuie să-ți vorbesc... Până mâine seară trebuie să se întâmple ceva pentru că mi se rup zăvoarele minții. De trei luni îndur o suferință care întrece puterea ele rezistență a nervilor mei, depăşeşte tot ce e capacitate şi îndurare şi răbdare...
Ce] puțin înainte te puteam aştepta... Sufeream atâta. Azi până şi aşteptarea aceea, când de trei luni nu mai am dreptul acesta, mi se pare un paradis pierdut. Redă-mi-l."
„După teatru te-am aşteptat în berărie la Elveția, să te văd ieşind aşa cum ne fusese vorba... Un ceas am stat — până pe la 1*/2* — aproape lipit de geam.
Viscolul încetase şi se vedea foarte bine... Ți-aş fi recunoscut imediat mantoul... Aş fi fost atât de fericit, Emy, să bem împreună un pahar de vin ca să sărbătorim seara asta atât de aşteptată... Atât de greu pregătită... Surâdeam singur în gând, la nădejdea asta..."
Monologuri si nu dialoguri, scrisorile lui Ladima îşi pierd funcția de *relație* spre a deveni *substitute ale unei activități amoroase reale.* („Mi-e silă de tot şi sunt obosit... E ceva sfârşit în mine, Emy. Vreau să stau puțin lângă tine. Câteva cuvinte ale tale ar fi ca un balsam").
Zvetan Todorov distingea în societatea *Legăturilor primejdioase* o valoare atribuită scrisorii pe scara *intimității,* superioară absenței complete a contactului (tăcere), dar inferioară posibilității de comunicare prin viu grai (convorbire), în cazul lui Ladima, ordinea aceasta se schimbă oarecum. Scrisorile sale către Emilia capătă o conotație cu dublu semn. într-un sens, ele reprezintă o intimitate maximă, sunt adresate persoanei, socotite de semnatarul lor ființa cea mai apropiată lui („singura femeie (...) care găseşte din când în când câteva clipe pentru un nefericit ca mine". „Emy, nu-ți închipui ce cald mi se pare cuvântul acesta şi înflorit numai când îl pronunț : logodnica mea...").
Dar în alt sens, intimitatea nu există de fapt. Ea rămâne de cele mai multe ori — aşa cum. am văzut — doar o iluzie pe care Ladima şi-o întreține prin perseverență, acolo unde frecventele absențe ale Emiliei, minciunile grosolane şi umilitoare invocate drept scuza lor, au anulat-o. Mai mult, pe scara imaginată de Todorov se situează sub punctul zero, în planul valorilor negative. E o pseudo-intimitate care maschează, sub o formă imposibil de controlat pentru un om ca Ladima, desconsiderarea totală. Are o conotație socială de *paria* si Fred Vasilescu o înregistrează exact, atunci când observă : „Cotidianul Emiliei nu, era cum s-ar părea sufrageria cu Valeria, unde ea cobora oarecum ca o prințesă, ci patul ei plin de atâtea mistere, după amiezile şi serile cu supeuri, o lume cu care el (Ladima, n. n.) nu avea mai mult contact decât are călătorul de pe scara vagonului de clasa a treia cu vagonul, restaurant, sclipitor de lumină şi tacâmuri, in cuprinsul de lemn lăcuit al căruia evoluează (deşi doar la al şaptelea vagon) o lume absolut inaccesibilă, mai distanțată decât toate distanțele de parcurs în clasa treia, în cuprinsul întregii țări".

În sfârşit, o conotație aparte dobândeşte *autenticitatea,* după Todorov, adică facultatea scrisorilor de a certifica un lucru.
Ladima realizează limpede aceasta la sfârşit, când rupe cu Emilia. De aceea reclamă restituirea integrală a scrisorilor pe care i le-a adresat. Ele constituie dovada incontestabilă că a iubit o femeie de speța Emiliei. „Mi-e silă de mine însumi, Nicolae, îi spune lui Cibănoiu, mi-e silă de parcă am păduchi în suflet."
Anularea unei asemenea dovezi ruşinoase nu o poate înfăptui decât tot o scrisoare de dragoste, dar adresată altei femei, superioare, D-nei T.
Ca fila aceasta de hârtie să aibă o credibilitate deplină i se cere a fi întărită printr-un act suprem. E nevoie, aşadar, să cuprindă ultimele rânduri ale semnatarului ei, să fie o scrisoare de *sinucigaş.*
Conotația *autenticității* suferă aici o distorsiune tragică, proprie condiției umane, impuse poetului damnat de societatea pe care o evocă romanul.
Să observăm că, pentru Ladima, actul *scrisului î*nseamnă totul, până şi într-o astfel de împrejurare. Ultimele lui rânduri sunt pură „literatură" ca poeziile sale barbiene. El n-a iubit-o pe D-na T., mărturisirea din scrisoarea finală e o minciună, sentimentele invocate sunt născocite, textul a fost fabricat spre a *părea* adevărat.
Descoperim din nou într-un roman al „autenticității'[4] si tocmai acolo unde apare problema certificării ei o mistificare, destinată însă a fi supremul omagiu adus „literaturii". Cu o singură pagină, ea poate da credibilitate completă *ficțiunii* şi anula tot ce a fost viață trăită, întreaga zvârcolire dureroasă din scrisorile lui Ladima către Emilia.
5°. în sfârşit, iarăşi în privința *autenticității,* ar mai fi de făcut şi următoarea observație : Camil Petrescu declara că nu poate vorbi „onest" decât la persoana întâi. Prin urmare, a compus *Patul lui Procust* astfel încât nimeni să nu relateze acolo decât „ceea ce vede, ceea ce aude, ceea ce înregistrează simțurile sale, ceea ce gândeşte el". Totuşi mărturiile fiecărui personaj le-a scris în realitate romancierul însuşi. Camil Petrescu continuă să vorbească la persoana întâi fireşte, dar devenind pe rând D-na T,, Fred Vasilescu, Ladima si „autorul", ba — dacă ținem seama si de fragmentele reproduse din discursul lui Nae Gheorghidiu, ținut în Cameră, si nu uităm nici biletul devotatului Ciobănoiu — si aceştia doi. Cum mai respectă atunci romancierul principiul de a expune doar conținutul strict al conştiinței sale ?
George Călinescu susține că eroii lui Camil Petrescu par a purta, sub diferite veşminte, „capul multiplicat" al scriitorului. Dar, pentru E. Lovinescu — am văzut — D-na T. avea o individualitate indubitabilă, iar Ladima crede în „poezia pură", pe care adversarul neîmpăcat al „calofiliei" n-a ostenit să o combată mereu. Inexperiența amoroasă a personajului era găsită incredibilă de Mihail Sebastian, bun amic cu Camil Petrescu. „Secretul" lui Fred i-a intrigat pe aproape toți criticii. Trebuie deci să admitem că, orice ar spune G. Călinescu, personajele menționate au fiecare o identitate, „trăiesc", merit pe care li l-a recunoscut un romancier sensibil mai ales la puterea ele „creație", ca Liviu Rebreanu.
Întrebarea noastră revine atunci : cum se împacă a-ceasta cu grija lui Camil Petrescu ca romanul său să nu încalce principiul autenticității ?
Singurul răspuns acceptabil e că autorul şi-a descoperit eroii tot într-însul. Altfel zis, în Camil Petrescu au existat mereu un Fred Vasilescu, o doamnă T. si un Ladima. Nu e greu de demonstrat aceasta. Pe Camil Petrescu 1-au pasionat cursele de cai, îl interesa fotbalul si a scos două reviste sportive. Scriitorului îi plăcea să fie bine îmbrăcat şi să aibă în

anturajul său, oriunde se găsea, — ca Fred — femei frumoase. Pe de altă parte, a nutrit aspirația către absolut a lui Ladima şi s-a simțit tot timpul osândit la o existență de proletar intelectual. A practicat ca gazetar donchişotismul eroului său, cu o similitudine a atitudinilor mergând până acolo încât să-i poată atribui fără nici o modificare acestuia articolele pe care le-a publicat el în *Omul liber.* Datorită unei adevărate identități sufleteşti nu s-a sfiit să-si însuşească poeziile lui, care au apărut semnate de Camil Petrescu. Cât priveşte pe D-na T., ea împărtăşeşte gustul scriitorului pentru mobila „funcțională", are ca dânsul o finețe sufletească înnăscută.
Georges Cattaui *(Marcel Proust, Classiques du XX^e^ siecle,* Editions Universitaires, 1958), spune despre Proust că acesta se autodescrie în personajele sale. în Swann, îşi recunoaşte snobismul şi gelozia bolnăvicioasă. Baronul Charlus întruchipează estetismul, sentimentalitatea si înclinațiile vinovate ale scriitorului. Mătuşa Leonie, eredităţile sale ipohondrice, Bloch, tarele mici burgheze şi ambițiile veleitare, Saint-Loup, dispoziția către amiciții absolute si neputința păstrării lor din pricina unui egotism funciar.
La fel procedează si Camil Petrescu, diseminându-se în eroii lui şi descriindu-se pe sine, prin ei — e drept — fără atâta curaj autocritic ca Proust.
Romancierul îşi relevă astfel un vădit talent actoricesc, arătând cât de bine poate intra în pielea altuia. Constatarea ne trimite însă iar la antipodul *autenticității,* fiindcă ce artă e mai „neadevărată" şi rezidă tocmai din puterea de *simulare ?*
6°. Câteva cuvinte si despre „secretul" lui Fred :
S-a glosat îndelung pe această temă, fără să se bage de seamă că însuşi deținătorul tainei o divulgă la un moment dat.
Ce îl face pe Fred să fugă de D-na T.? Pur şi simplu un copleşitor sentiment de jenă. Eroul a descoperit că are de-a face cu o ființă superioară, dar abia după ce a tratat-o ca pe o femeie oarecare. Ideea că ar putea repeta fără să vrea greşeala îl sperie. O spune» singur foarte limpede : „Am uneori amețeala ca si când aş fi trecut pe lângă un pericol, la gândul că am avut curajul să fiu inconştient de natural lingă o asemenea femeie. (Căci e probabil că mai ales la început, până i-am descoperit cu uimire sensibilitatea — eu o credeam o vânzătoare de magazin banală — am fost cu ea aproape inconştient".)
Nimic nu poate fi mai paralizant în dragoste decât să te temi de purtarea ta naturală. E exact ceea ce-1 opreşte pe Fred să-şi manifeste autenticele porniri față de D-na T. El îşi reprezintă clar „imprudența de a apare gol lângă o privire atât de neliniştită si iscoditoare cu senzații repulsive ca a femeii acesteia".
Şi adaugă : „Sincer compătimeam si disprețuiam pe bărbații cari s-ar fi aventurat inconştienți în intimitatea acestei femei, ca pe acei gafeuri care într-o casă mare nu si-ar fi dat seama unde sunt, şi ar fi fost ca la ei acasă (cu libertăți comode sub privirile imperceptibil consternate ale celorlalți musafiri)".
Inferioritatea inhibitorie, resimțită de Fred în fața D-nei T., constituie reversul superiorității fatale si derizorii a lui Ladima asupra Emiliei. Ambii eroi trebuie să sufere o mutilare ca să corespundă partenerei lor. Aşa se explică şi titlul romanului : dragostea e *Patul lui Procust* şi, pe el, protagoniştii sunt supuşi miticei torturi, întinşi sau scurtați, după măsura fatalului teren al iubirii.
De unde s-a născut, atunci, impresia că există un „secret" al lui Fred ? Din sugestia si a altor motive care 1-ar fi putut determina să fugă de D-na T. Ea însăşi îi declară „autorului", în discuția lor finală : „M-a chinuit uneori până şi bănuiala stupidă,

răscolitoare, că într-un accident de automobil sau avion, vreo rană i-a interzis pentru totdeauna să mai poată fi bărbat".

La rândul său, „autorul" se întreabă dacă, întrucât există „un acord aproape unanim asupra relativităţii spaţiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare ai cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut". Şi conchide : „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în. cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, aşa cum, singur a spus-o parcă, un afluent urmează legea fluviului".

Ca să creeze un mister, Camil Petrecu a împrumutat aici tehnica romanului poliţist, oricât de dur îl tratase sub raport teoretic, şi a introdus înadins nişte piste false, pe care să se rătăcească cititorul.

D-na T. e prima în măsură să ştie că Pred nu are beteşugul lui Octave de Malivert, aşa cum credea Mihail Sebastian. E exclus şi să fi păţit ulterior o asemenea nenorocire, cită vreme tot ea se plânge că „apare cu femei care joacă rolul de soţie, de la masa luată în restaurant până la camera de dormit".

Nici „autorul" nu se poartă „fair" când vorbeşte de persistenţa tainei lui Fred, după ce i-a citit confesiunea şi, deci, o aflase. Un roman compus astfel îl pune pe cititor într-o situaţie paradoxală : cum el ia cunoştinţă de tot ce se întâmplă numai prin relatări la persoana întâi, are mereu o viziune „avec" (conform clasificării lui Jean Pouil-lon), adică poate afla doar atât cât istoriseşte fiecare personaj. Dar e evident că toate ştiu mai mult decât spun. {D-na T., de pildă, nu suflă nici un cuvânt în legătură cu motivele divorţului ei, deşi le cunoaşte sigur foarte bine). Cititorul ştie, prin urmare mai puţin decât fiecare dintre personaje. (C<P).

Situaţia aceasta îi uşurează romancierului întreţinerea aşa-zisului „secret" al lui Freci.

Pe de altă parte însă, cititorul are acces la toate relatările. Află astfel lucruri pe care personajele nu le cunosc. Citind confesiunea lui Fred n-are nici o îndoială, ştie perfect, ce crede D-na T. despre el, fiindcă a parcurs înainte scrisorile acesteia către „autor". E informat asupra tuturor lucrurilor ignorate de Ladima privitor la Emilia, atunci când află cuprinsul scrisorilor poetului sinucis din dragoste. Dacă ţinem seama de aceasta, cititorul ştie tot timpul mai mult decât fiecare personaj în parte (C>P). Formula romanului se dovedeşte paradoxală, căci, după Pouillon, ar trebui scrisă : C<P, inecuaţie imposibilă.

In plus — am văzut — Fred îşi dezvăluie singur secretul. Dar tocmai o explicaţie bătătoare la ochi nu e observată îhtr-un. roman de infinite subtilităţi intelectuale, aşa cum numirile scrise cu litere foarte mari — a-trăgea atenţia Lacan — se disting cel mai greu pe o hartă.

<Titlu> STILUL MATEIN

Lucrul cel mai greu într-un demers critic, care să reuşească a reconstitui „ex ungue leonem" — aşa cum are ambiţie stilistica modernă — este începutul : „Fiindcă primul pas, de care vor depinde toţi ceilalţi — o spune Leo Spitzer însuşi — nu poate fi prevăzut; trebuie întotdeauna să fi fost deja făcut. E conştiinţa că te-a izbit un detaliu şi că acest detaliu întreţine un raport fundamental cu opera ; că, aşadar, ai făcut o „observaţie"

oare este punctul de plecare al unei teorii ; sau că ai fost împins să-ţi pui o întrebare care cere un răspuns". *(Linguistics and Literary History,* Princeton, 1948)

Trebuie să survină acel faimos „declic", semnalul secret al intrării în comunicaţie cu natura intimă a operei şi el nu se produce automat.

Chiar si Spitzer, după toată experienţa câştigată, era nevoit adeseori — o mărturiseşte singur — să înceapă „de la zero", asemeni unui student din anul întâi, zăbovind pe câte o pagină multă vreme, fără ca „efectul magic" să aibă loc.

„Singurul mijloc pentru a ieşi din această sterilitate este — recomandă el — să citeşti, şi să reciteşti, cu obstinaţie si încredere, căutând să te laşi impregnat complet de atmosfera operei. Şi deodată un cuvânt, un vers răsar şi sesizezi că de acum încolo s-a stabilit o relaţie între tine si poem. începând de aici — am observat întotdeauna — (...) „delic"-ul se produce curând" (ibid.).

În cazul lui Mateiu Caragiale însă, e posibil ca, printr-o, întâmplare fericită, să găsim punctul de pornire nimerit chiar din capul locului. Aceasta, pentru că cineva, înzestrat cu o sensibilitate stilistică puţin comună, a citit si răscitit opera autorului, s-a impregnat complet de atmosfera ei şi ne trimite la particularităţile pe care le căutăm, într-o manieră foarte sugestivă. Mă gândesc la „protocolul" scris de Ion Barbu pentru un club Mateiu Caragiale. Poezia a fost parcă redactată înadins spre a ne uşura munca.

Aici, cel mai împătimit dintre „materni" enumera ,cu puterea lui de esenţializare fără pereche însuşirile principale prin care arta patronului unui asemenea cerc select se singularizează în literatura noastră.

Evitând pastişa, poetul împrumută, totuşi, pe alocuri, inflexiunile scrisului celebrat, sub efectul natural, pur şi simplu, al marei admiraţii, îşi ia, astfel drept prim vers chiar o sintagmă din *Craii de Curtea-Veche :* „Vis al galeşei Floride şi-al ostroavelor Antile", şi-l mai citează apoi încă o dată pe Mateiu cu o formulă caracteristică, privitoare la Paşadia: „Mult poesc cioplirea unei rare şi pierdute dalte". E o folosire curioasă a cuvântului pus între ghilimele şi ea merită a ne reţine atenţia.

Mateiu Caragiale o utilizează destul de frecvent, constituie un *tic* al său şi Ion Barbu i 1-a surprins foarte bine : „ajuns la adânci bătrâneţe, *mult bogat şi singur,* a-cesta..." ; „închis şi rece, el rămâne nepătruns, dar netăgăduit în întreaga sa fiinţă, ceva vechi şi *mult nobil î*şi tânguie sfârşitul..." ; „Pieri apoi, ca peste puţin să se întoarcă, cu nădragii în vine şi cu cămaşa afară, abătut, *mult trist..." ;* (copacilor bătrâni, n. n.) „le datoresc inspiraţii *mult nobile şi grave."*

Formula frapează fiindcă e o „abatere" de la limbajul obişnuit, exact din acelea pe care le caută Spitzer. Senzaţia de nefiresc o provoacă utilizarea lui „mult" ca adverb înaintea unui adjectiv şi, mai ales, acolo unde ultimul vizează stări psihice (trist, grav, nobil, singur).

Dicţionarul explicativ al limbii române arată că avem de-a face în asemenea cazuri cu un superlativ, dar î*nvechit* şi *regional.* Abaterea mateină creează o impresie de vetusteţe, pe care paginile scriitorului o dau şi prin alte mijloace verbale. Alexandru George alcătuieşte o listă foarte grăitoare în această privinţă : „în loc de răscoala din nouă sute şapte : *zurbaua* din nouă sute şapte, sau în loc de străzile periferice : *uliţele de pe la margine.* Scrisul lui Aubrey de Vere devine *scriptura;* explicaţia : *tălmăcirea;* prezentările de rigoare : î*nfăţişările de rigoare ;* dezagregarea : *dezalcătuirea;* înţeles : î*nsemn;* steagul cu armele familiei Pantazi: *praporele ;* perspectiva unei vieţi bogate : *vedenia unei vieţi bogate ;* şampania se servi : *şampania se sluji;* grădinile suspendate : *grădinile atlernate;*

secolul al şaisprezecelea : *suta .a şaisprezecea ;* anul de doliu : *anul cernit". (Senine şi repere? C.* R., 1971).

Tot el, căruia îi datorăm atâtea contribuții la o mai bună cunoaştere a lui Mateiu Caragiale, socoteşte că astfel de întorsături curioase ale vorbirii trădează un procedau stilistic : „utilizarea decalcului lingvistic, expresia curentă, alcătuită din termeni consacrați sau chiar neologici, fiind transpusă în echivalențe neobişnuite sau arhaice". Aşa, de pildă, în loc de alter-ego, Mateiu spune *alt eu însumi.*

Reproducând o frază „sucită în stil cronicăresc" a comisarului Teodor din *Sub pecetea tainei,* „câteva persoane (...) o putuseră la sosire zări", si atrăgându-ne atenția că Paşadia zice „spijă" si nu „bronz", Alexandru George scrie : „Vorbirea acestor oameni pare „tradusă".

Are grijă să pună cuvântul între ghilimele, acordându-i sensul pe care-1 ilustrează exemplele citate, dar se potriveşte si la propriu.

Astfel, acel „mult", reținut de Ion Barbu transpune mai degrabă pe galicul „moult" decât o formă învechită si regională românească a superlativului. Cuvântul a dispărut din franceza vorbită încă de prin secolul al XVI-lea, e un arhaism la Montaigne, dar a fost folosit ulterior în mod frecvent aproape totdeauna când vreun scriitor a vrut să pastişeze limba autorilor vechi.

În corespondența juvenilă cu N. A. Boicescu, o obsesie a lui Mateiu e „filonul". Prin acesta vrea să înțeleagă resursele care-i pot permite o viață comodă şi luxoasă, obținută fără muncă, ajungând să fie pur si simplu întreținut de o femeie bogată. „Un hotel fin, cal arab, electricitate, auto-uri, valeți stilați, Hortense si Ionica, Marquisette, asta ne trebuie nouă. Filonul, filonul unde e ! Eu cred că se va ivi" ; „E un tip care are un filon sigur şi acesta îl ajută să se mențină" ; Tu tot n-ai de ce să te plângi, dacă n-ai găsit filonul, ai o consolare dulce într-un amor ; „mă gândeam ce filon, ce truc voi putea găsi, ca să te rejoignez la Paris, şi să putem iar lucra în partidă dublă" ; „Cum însă nu e un amor, nici un filon, peu m'importe" ; „Iți urez, dragă amice, un filon somptuos" ; „îmi pare foarte bine că te lansezi în lume, e un mijloc subtil să faci relații cu țipi fini şi cu dame plăcute — nu se ştie de unde poate ieşi filonul" ; „Dragă amice, îți scriu à bâtons rompus, sunt complect fascinat de ideea filonului. Acum ori niciodată. E ceva favorabil în atmosferă"...; ..Un filon abundent, iată tot visul").

Mateiu întrebuințează cuvântul cu sensul familiar din franțuzeşte : „moyen, occasion de s'enrichir ou d'ameliorer son existence : *Trouver le filon. Un bon filon* (Littre) neuzitat în limba română. Expresia e construită printr-o traducere bătătoare la ochi.

Scrisorile conțin nenumărate franțuzisme adoptate *tel quel,* declinate si conjugate ca si cum ar fi cuvinte româneşti curente („ai rigolat", „toisez pe toți belferii", „aş vrea să grillez o cocotă blondă" ; „ce fac cu mignona mea", „e în mare deche", „sânt à bout, trebuie să pelotez o bonă", „s-a uitat cu un aer provocator şi goguenard", „nu poți s-o enlevezi", „n-am flambat încă o aşa afacere", „are să se effaroucheze", .„ar convola cu mine", „nu sunt greu de evincat", „nu trebuie să te encrapulezi prea tare", „1-am touchat", „volens-nolens si con energia o enfilezi" s.a.m.d.). Dar, în afara lor dăm şi peste expresii traduse moț î moț, chiar cu riscul de a fi înțelese anapoda : ..ii-are să te poată ea face să cânți" *(elle ne pourra pas te faire chanter,* adică să te şantajeze), „fă muzeele" (frecventează muzeele), „rulam fraze fine" *(je roulais des fines phrases,* repetam fraze, etc.).

În ultimă instanță, nu fabricarea printr-o traducere din altă limbă e aspectul cel mai interesant al unor asemenea „abateri" de la vorbirea obişnuită. Ele presupun nişte urechi prevenite asupra înțelesului special care li se acordă de către un anume cerc. Faptul acesta e foarte transparent în corespondența Iui Mateiu Caragiale cu N. A. Boicescu. O serie de cuvinte, repetate adesea aici, trădează un cod intim, conform căruia sunt folosite. Astfel, pe lângă filon, cei doi amici acordă substantivului *pontagiu, î*n ciuda terminației cu sonoritate descalificantă (papugiu, mahalagiu, sacagiu, bragagiu) o accepție admirativii. După ci, denumeşte pe cineva priceput să se descurce oricând şi să realizeze idealul lor de căpătuire uşoară şi rapidă. Cuvântul a fost construit probabil din *a ponta* (cu sensul de a adulmeca vânatul) şi înseamnă a lua urma *filonului.* Mateiu îi caracterizează astfel pe cei care au cum spune *francezul* de *la veine.*

Lui Boicescu îi transmite îndemnul : „Fii pontagiu. Găseşte pe cineva pe care să-1 tapezi. Sus lancea. Bovimonte ! Noroc !" Hortense P. (o damă fină) se distinge si prin faptul că umblă cu un *chauffeur pontagiu.* Tot Boicescu primeşte elogii pentru felul cum a ştiut să scoată avantaje pecuniare dintr-o relație sentimentală : „Până acum (...) *ai fost un pontagiu;* aventura cu contesa N. de Boicesty a fost fină, mai ales că finanțele erau ele partea contesei".

În altă misivă, termenul apare însoțit de o echivalență explicativă : *„Sânt nişte pontagii,* des mecs qui se foutent des naifs". Vlădoianu, deşi are „multe momente de criză", e şi el un *pontagiu,* „rulează, rulează, se poate să găsească un filon mare — un filon subțire are deja". „Contele (Fernand de Montesquieu) e un om foarte guguenard şi *e cel mai mare pontagiu".*

' Dacă în vorbirea curentă, de „ponturi" se ocupă borfaşii, aici dimpotrivă, ele devin ținta unor inşi care caută accesul către o lume a luxului si plăcerilor rafinate. Ei trebuie să fie înzestrați cu o gamă largă de calități mondene. „Henri Coandă, care *e un mare pontagiu ƒ* aleargă în curse de automobile, de cai (mi-a spus c-a câştigat 75.000 mărci), şi-a spart toți dinții căzând după cal sau din auto, a inventat o maşină de zburat şi. face sculptură, pictură, tenis, sport, etc., etc."

În chip similar, termenul de *huligan* devine un titlu onorific. Cum cuvântul în accepția comună desemnează pe cineva care dispretuieşte regulile de conviețuire socială, comportamentul lui dobândeşte, pentru Mateiu şi amicii săi, aureola noncoformismului, traiului „au bon plaisir". (..les gentilhommes de la maison du Roy" „„se luptau în Flandra, beau, mâncau, spuneau o mie de minciuni la damele galante, făceau un tur la Bastilia, pierdeau şi furau la cărți (ca Gramont)."

Contele de Montesquiou nu e numai „cel mai mare pontagiu" dar si „un mare huligan"; „toți vreau să-1 însele, şi el îi înşeală pe toți. Eu îl studiez ca pe un om remarcabil de la care poți învăța multă finețe".

Altui personaj i se face elogiul cu acelaşi termen, care presupune o stofă de aventurier exemplară: „Nu ştiu dacă tu ai idee de ce mare *huligan* a fost Lucă Sturdza ? La 16 ani a plecat din Braşov cu un popă bețiv si în ioc să ajungă la Liege, a ajuns la Triest. Chef mare, beție şi frăție. Au luat vaporul. Chef mare, iubire. Ajunge la Veneția, chef mare. Gondola! Gondola!"

Titlul de *huligan î*l merită si Radu Rosetti, care *3* reuşit să realizeze un mariaj glorios şi umblă acum „bras dessus-bras dessous cu prințul Barbu-Braghină-conserve" („C'est vin coup de genie — comentează Mateiu — six millons à ce qu-il paraît). Hortense B. „zboară în fina sa trăsura electrică", „înconjurată de nişte *huligani".*

Când vrea să arate că ştie si el să ţină pasul cu asemenea persoane, care trăiesc „ca nişte adevăraţi feudali, în dispreţul moralei şnapanilor", Mateiu îşi acordă singur, foarte mândru, acelaşi titlu : „Berlinul e mare şi eu sunt *huligan* si mai mare".
Un înţeles absolut diferit de cel propriu capătă, în corespondenţa lui Mateiu Caragiale cu N. A. Boicescu, termenul .,bogumil" sau „bugomil". Nu se mai referă la practica ereziei de inspiraţie maniheistă, apărută prin secolul al XII-lea, în Bulgaria. A devenit un calificativ si e aplicat inşilor demni de cel mai crunt dispreţ pentru originea lor joasă, vrea să însemne *mitocan :* „Trimit pe cineva la Creţeanu să întrebe (dacă a murit Gheorghe Băleanu, băiatul lui Make, n. n.), *bugomilul* de fecior răspunde că nu" ; „mânca într-un colţ cu tipul ei, un *bogumil" ;* escrocul de tenor, care a pus mâna pe miss Cock-shell, o bogată americană, „e un bogumil urât şi aproape diform" ; existau câteva „ponturi" în Bucureşti, Jeanne Ghermani, Jeanne Stirbey şi „poate nişte evreice sau nemţoaice necunoscute" — „toate au fost luate de nişte bo*gumili,* Jakovake, R. Rosetti, Răducanu etc.
Dispreţul cuprins în cuvânt vizează alteori nu originea socială vilă, ci pur şi simplu neghiobia, firea greoaie: Frate cu o Mavrocordat, „die Ftirstin Olga", „un *bugomil î*şi face stadiul la jandarmi".
După ce reţine o serie de asemenea abateri verbale semnificative, Spitzer caută numitorul lor comun, adică o rădăcină *psihologică* a trăsăturilor de stil caracteristice, pe care le-a surprins. E respectivul *etymon spiritual,* analog celui lingvistic într-o familie de cuvinte. Aici e vorba de a descoperi legătura între modificările pe care, impunându-le vorbirii, o anume dispoziţie sufletească a unui autor, ea se relevă a fi cheia personalităţii lui artistice. Ne conduc abaterile semnalate până aici de noi către aşa ceva la Mateiu Caragiale ?
Fără îndoială, căci a da cuvintelor alt sens decât cel uzual, folosindu-le conform înţelesului care li se acordă într-un grup închis, constituie o practică a *argoului.*
Ea se bazează pe două principii, al *codificării* şi *derivaţiei sinonimice.* Primul cifrează vorbirea prin introducerea unei litere suplimentare în cuvânt sau înzestrarea lui cu anumite prefixe şi sufixe speciale. Al doilea dezvoltă o sinonimie stabilită, iarăşi în mod convenţional, prin analogie sau metaforizare. Punga fiind asimilată viei, ca să luăm un exemplu, şterpelitorul ei va deveni un „vendengeur", conform vestitului argou „des coquillards", printre care s-a numărat şi Franţois Villon.
Ambele principii urmăresc să folosească vorbirea curentă, dar să o transforme astfel încât să nu mai fie inteligibilă decât unei *confrerii* iniţiate în manipulaţiile exercitate asupra limbii. Mateiu şi amicii săi aplică acest mecanism al argoului, spre a-şi construi un idiom cu sensuri perceptibile exact doar cercului lor, unde *filon, pontagiu huligan, bogumil,* etc., înseamnă ceva diferit de ce crede lumea, iar milionar se pronunţă *milioner,* după cum abundent, *abondant* şi francez, *franţez*.
Modificările aduse graiului comun reflectă o dorinţă puternică de deosebire prin orice mijloace. Tinerii aceştia, în compania cărora se complăcea viitorul scriitor, au ambiţia să fie nişte „dandys" sau „lions" cum le spune Balzac. Mateiu aminteşte în repetate rânduri de ţinuta vestimentară, destinată să facă impresie, „mănuşi gris-clair", ghete „cu capace" sau „ghetre albe", „complet violet", cravată „mauve", „vieux-rose ca un lampion". Invocă o apartenenţă princiară, imaginară precum, ştim, şi o acordă generos şi corespondentului său („numai doi am rămas 1 şi 1, cel mai pur sânge bizantino-slavo-latino-scit", „noi, die letzte Bassaraba, ultimii mari, ultimii başi-boieri a Valachiei !"). Modelul lor este Barry Lindon sau Boni de Castellane.

În definirea *dandysmuiui,* Barbey d'Aurevilly *(Memo-randa* 1867) punea accentul pe facultatea de a se distinge a celor care îl practică. Este o putere de a institui un aristocratism prin nişte însuşiri proprii doar anumitor inşi. „Ce qui fait le Dandy, c'est -l'independance. Au-trement il y aurait une legislation du Dandysme et il n'y en *a* pas. S'il y en avait, on serait Dandy en obser-vant la loi. Serait Dandy qui voudrait (...) Malheureuse-meiit pour les petits jeunes gens, il n'en est pas tout î fait ainsi"... *
Barbey acordă rolul hotărâtor în practicarea dandysmuiui unor daruri naturale : „tout cela est domine par la fantaisie, et la fantaisie n'est permise qu'à ceux a qui elle sied, et qui la consacrent, en l'exercant. Tout Dandy est un *oseur;* mais un oseur qui a du tact, qui s'arrete à temps et qui trouve entre l'originalite et l'excentricite, le farneux point d'intersection de Pascal" **
Aşa şi în limbaj : fantezia permite distanţarea de graiul comun, prin abateri îndrăzneţe (împrumuturi clin zonele delincventei şi libertinajului). Tactul împiedică „verdeaţa" expresiilor să cadă în trivialitate.

<Notă>
* Ceea ce-1 face pe cineva Dandy este independenţa. Altfel ar exista o legislaţie a Dandysmuiui şi ea nu există. Dacă ar exista aşa ceva, ai deveni Dandy respectând legea. Ar fi Dandy oricine ar voi (...) Din nefericire pentru tinerii de rând, nu e peste tot aşa".
** „Toate astea sunt dominate de fantezie si fantezia nu e îngăduită decât celui căruia ea îi stă bine şi care o consacră, exer-citând-o. Orice Dandy este un î*ndrăzneţ,* dar un îndrăzneţ care are tact, care se opreşte la timp şi care găseşte între originalitate şi excentricitate faianosul punct de intersectare al lui Pascal".
</Notă>

Ni se poate obiecta însă că e abuziv a extrapola observaţii dintr-o corespondenţă privată de tinereţe asupra operei literare a lui Mateiu, scrisă la maturitate, cu o complet altă ţinută. Totuşi, practic vorbind, naratorul rămâne acelaşi. Dandysmul — recunoaşte Al. George, chiar atunci când neagă că ar mai exista altundeva — e prezent în *Remember,* prin persoana eroului principal, („datina căreia Brummel i-a pus pecetea numelui său trăia în Aubrey de Vere în deplină strălucire" — ne spune autorul însuşi). Barbu Cioculescu vede în multe pasaje din scrisori, nu fără dreptate, drumul ducând către *Craii de Curtea-Veche (Scrisori către N. A. Boicescu (1901—1935), î*n *Mateiu I. Caragiale — un personaj. Dosar al existenţei.* Muzeul Literaturii Române, Buc., 1979). Mateiu Caragiale nota în jurnalul său că un proiect nebulos al romanului 1-a avut din 1910.
Revenind însă la „crai", vorbirea lor neobişnuită trădează o dorinţă analoagă de a se distinge. Indiferent dacă sunt sau nu „dandys", Paşadia, Pantazi şi tânărul lor emul vor să pună o distanţă între ei şi vulg şi prin limbaj. De aceea folosesc un adverb adjectival cu rezonanţă de cronică galică seniorială şi spun ..mult singur", „mult nobil" şi „mult trist". Dintr-o identică ambiţie evită termenii uzuali şi-i „traduc" prin arhaisme („suta a şaispre-zecea", „alt eu însumi", „estimp" etc. ; *Du cote des Gucrmantes* se folosea telefonul, dar era socotită o nedelicateţe pronunţarea acestui cuvânt ; craii apelează frecvent la turcisme sau deformează sunetul anumitor vorbe, („fermec", „nedomerire", „bunioară", „almintreli".)
Când îşi exprimă mirarea că Paşadia, „om de curte si de carte", poate numi bronzul „spije". Al. George are în vedere un criteriu „realist" a cărui invocare o reproşa altor

comentatori, ca fiind inadecvată operei lui Mateiu. Dar e tocmai de aşteptat din partea personajului (aşa cum a fost el conceput) o asemenea vorbire „sucită".

Naratorul insistă asupra distincţiei înnăscute a „crailor". Orice „îndrăznesc" ei să facă le stă bine — conform definiţiei lui Barbey ; nimic nu-i poate coborî, nici chiar actele degradante : „Cum, nu ştiu, — afirmă naratorul despre Paşadia — rar însă mi s-a întâmplat să văd jucător aşa frumos, crai aşa ahtiat, băutor aşa măreţ. Dar se putea oare spune că decăzuse ? Nicidecum. De o sobră eleganţă, plină de demnitate în port şi vorbire, el rămăsese apusean şi om de lume până în vârful unghiilor".

Iar în altă parte revine aceeaşi precizare : „Se prăvălise în desfrâu adânc, până la fund, dar şi mă simt dator să o spun iarăşi, degradarea nu-l înfierase o singură clipă, căci dacă seara patriciul cobora în Suburra, el nu-şi schimba portul şi nici nu-si lepăda însemnele, rămânând tot aşa măreţ în viţiu ca si în virtute".

Pantazi îşi permite să vorbească şi ţigăneşte, fără a pierde ceva din fineţea firii sale. Şi în cazul lui, un detaliu vine să sublinieze o putere permanentă de distingere care merge până la articularea altfel ca restul lumii a cuvintelor : „A român nu semăna" — spune admiratorul său, dar demnă să ne reţină atenţia e mai ales explicarea faptului — „prea vorbea frumos româneşte, la fel ca franţuzeşte, poate ceva mai cu greutate". Transpare aici evidentă strădania de a manipula limba spre a realiza prin ea o izolare aristocratică.

Trebuie să observăm însă imediat încă ceva : nu nobleţea de neam, propriu-zisă, ţine să se distanţeze prin comportările „crailor", ci o „stirpe" a celor care ştiu să-şi croiască prin însuşiri aparte, ei singuri, calea spre mărire si să formeze o castă.

Dacă încercăm să vedem cu cine anume le plăcea „crailor" să hoinărească, in lungile lor visuri, pe la curţile princiare, de-a lungul secolului XVIII, „cel mai frumos dintre veacuri", „veacul binecuvântat", „veacul cel din urmă, al bunului plac şi al bunului gust", vom avea o surpriză. Lista obţinută cuprinde nume ca : Theodor von Neuhof, Claude-Alexandre de Bonneval, Cantacuzen, Isabella Ta-rakhanova, Elisabeth Chudleigh, ducesă de Kingston, Charles ele Beaumont d'Eon, Ştefan Zanovici, Friedrich von der Trenck, conte de Saint-Germain, Giuseppe Bal-samo, conte de Cagliostro, Johann-Georg Schrepfner, Casanova.

Ca şi cel al lui Barry-Lindon, ele nu aparţin, nici unul, aristocraţiei autentice. Toate au fost purtate de nişte aventurieri, iar particula nobiliară şi-au adăugat-o numelui ei singuri sau au obţinut-o pe căi necurate.

De simpatia lui Mateiu se bucură nu atât coborâtorii dintr-o stirpe ilustră, cât cei în stare să instituie ei înşişi o tagmă aleasă, printr-o înzestrare ieşită din comun.

Ideea autorului asupra aristocratismului — are dreptate Ovidiu Cotruş — e înrudită cu cea a lui Gobineau si priveşte mai exirând apartenenţa la „rasa cuceritorilor" decât rangul social propriu-zis. *(Opera lui Mateiu I. Caragiale, C.* R., Bucureşti, 1977). E vorba de inşi cu o altă natură umană, născuţi, să comande, întemeietori ai unor dinastii, chiar dacă au origini obscure. sunt „fiii de regi" ai lui Gobineau.

Mateiu înălţase în *Pajere o Laudă Cuceritorului,* celebrând prin. acesta nu o figură seniorială, ci pe una din căpeteniile hoardelor năvălitoare : „O ! tu, care-ai mânat barbare gloate, / Ca să sfărâmi împărăţii bătrâne / Şi-ai câştigat izbânzi nenumărate"...

La originea familiilor lui Pantazi şi Pasadia se află asemenea inşi din „rasa cuceritorilor". Strămoşii primului au fost „tâlhari de apă" în suta a şaisprezecea, adică piraţi (vânturau după pradă mările în lung si-n larg ; de la laffa la Baleare, de la Ragusa la Tripoli),

eufemistic spus, vikingi ; ochii albaştri si părul ca focul, al lui Zuani cel roşu, întemeietorul neamului, trădând originea sa normandă.
Din inşi la fel de cutezători şi gata să calce oricând legile se trage şi al doilea „crai". Străbunicul său fusese un ucigaş, fugit de prin părțile turceşti ca să se sustragă ispăşirii a două crime pe care le făptuise. Veneticul acesta obținuse în patul Domniței Ralu topuzul armăşiei, nu fusese văzut răzând niciodată, şi pierise otrăvit, „zice-se chiar de ai săi". Altul dintre Paşadeştii-Măgureni, ser-darul, dispăruse fără urmă, sub învinuirea „de tâlhărie la drumul mare şi de batere de bani calpi".
Eroul însuşi îşi câştigase un renume de „jugănar cumplit" („ca dânsul nimeni nu ştiuse să aştepte şi să rabde, neclintit el pândise norocul la răspântie, *îl înşfăcase şi-l siluise,* ca să-i poată smulge ceea ce, în chip firesc, i s-ar fi cuvenit fără cazně şi zbucium" s. n.).
Argoul a fost inițial un limbaj prin care indivizii certați cu legea căutau să-si protejeze de urechile autorităților îndeletnicirile necurate. Nu de reprezentanții forței publice se feresc ;„craii". Rostul limbajului lor, inspirat de argou, e tot de a-i proteja, dar de inşii neînzestrați cu însuşirile aparte pe care le reclamă o asemenea confrerie, rezervată doar unor „aleşi („mari huligani" şi „pontagii").
Nevoia de a marca diferența între ei şi. „bogumili" trece înaintea grijii pentru păstrarea conspirativității actelor grupului. Numai câteva modificări au fost aduse vorbirii comune ; ele sunt inimitabile însă de către cei nenăscuți din ,,rasa cuceritorilor".
Limbajul vag argotizat al „crailor" are drept scop să amintească tuturor că nu intră în confreria lor cine vrea si încearcă să se conformeze anumitor reguli, ci exclusiv persoanele cu înzestrarea naturală corespunzătoare. Şi ea presupune — cum arată Barbey d'Aurevilly — în primul rând, o independență deosebită a spiritului. Cuvântul „crai", prin accepția lui echivocă, solicită din capul locului fantezia. Poate fi luat în patru sensuri. Unul ar fi nobiliar, sinonim cu împărat, rege sau domnitor. Altul *e*vocă legenda sacră şi presupune, pe lângă rang, cunoştințe astrologice şi oculte. Cei Trei Crai de la Răsărit sunt şi „magi". Cuvântul poate însemna, apoi, bărbat uşuratic, care se ține de chefuri şi aventuri amoroase. Aşa ar avea înțelesul de „seducător", în sfârşit, într-o a patra accepție, mai accentuat peiorativă, „crai" vrea să spună : haimana, pungaş, derbedeu, desfrânat. Cu acest ultim sens, injurios, îl foloseşte colonelul Lăcusteanu, în amintirile sale, spre a desemna pleava ulițelor, golanii.
Când Pena Corcoduşa, beată, zbătându-se în mainile vardiştilor, dă cu ochii de grupul celor trei petrecăreți (Paşadia, Pantazi si povestitorul), care tocmai părăseau locul uneia din reuniunile lor nocturne, le strigă : „Crailor, crai de Curtea-Veche"!".
„Ca această zicere uitată, demult scoasă clin întrebuințare, nimic pe lume nu cred să-i fi putut face lui Pantazi atâta plăcere" — notează naratorul.
Şi Paşadia savurează formula : „E într-adevăr — zice el — o asociație de cuvinte din cele mai fericite ; lasă pe jos -«Curtenii calului de spijă», cu aceeaşi însemnare din vremea lui Ludovic al treisprezecelea. Are ceva ecvestru, mistic".
Episodul luminează foarte bine câteva lucruri deosebit de instructive pentru noi. Mai întâi, dispoziția „crailor" de a se constitui într-o „confrerie", dând relațiilor dintre ei caracterul asociațiilor secrete, selective. Pe Paşadia îl încântă îndeosebi numele cum nu se poate mai potrivit, găsit de Pena Corcoduşa pentru un asemenea „ordin" aristocratic clandestin, certat cu legile si morala curentă. Vădeşte apoi tendința „crailor" de a folosi limba în spirit argotic. Valoarea denumirii rezidă în patina ei veche (era o „zicere" „uitată", „demult scoasă clin întrebuințare", cu sens echivoc, în sfârşit, trădează si un gust

pentru pura incantație sonică a cuvintelor. (Aceasta îi luminează fața estetului Pantazi care nu se mai satură a rosti asociația lor fericită).

Odată etynom-ul stilistic surprins, Spitzer efectuează un repetat du-te vino, de la detaliu către întreg şi înapoi spre alte particularități ale scrisului unui autor, devenite astfel vizibile.

Este demersul tuturor disciplinelor umaniste, acel *Zirkel im Verstehen* diltheyan, cercul filologic descoperit de întemeietorul hermeneuticii moderne, teologicianul Schleiermaeher, după care : „.amănuntul nu poate fi înțeles decât prin totalitate, şi orice explicație a amănuntului presupune comprehensiunea totalității".

Operația constă în „a merge de la suprafață către „centrul vital intern" al operei de artă — spune Spitzer — observând întâi detaliile suprafeței vizibile a fiecărei opere în parte" ; (si „ideile expuse de autor nu sunt si ele decât nişte trăsături superficiale ale operei"), „a căuta să le integrezi principiului creator care trebuie să fie existat în spiritul artistului ; si în sfârşit, a reveni la toate celelalte domenii ale observației, pentru a vedea dacă „forma internă" pe care ani încercat să o construim dă relații asupra totalității. După trei sau patru din aceste plecări şi reveniri, cercetătorul va putea afla dacă a găsit centrul vital ; soarele sistemului astronomic (va şti dacă s-a instalat definitiv în centru sau se găseşte într-o poziție „excentrică" ori periferică)." *(Lingvistics and Literary History,* op. cit).

Demersul e, fireşte, intuitiv şi are ca premiză credința în existența coerenței interioare a operei, caracterului ei de „cosmoid", ar spune Blaga („detaliile nu sunt agregatul întâmplător al unui material risipit, nestrăbătut de nici o lumină ordonatoare").

Spitzer admite şi o anume putere de divinație a criticului în descoperirea acestui post *nubilia Phoebus,* care poate să-i spună ca Dumnezeul lui Pascal : „nu mă cău-tai, dacă nu m-ai fi găsit dinainte" (ibid).

Punând în paranteză „inspirația" (chemată a orienta saltul de la detaliu la totalitate), să ne reamintim ultima noastră observație.

Reținusem fascinația exercitată asupra „crailor" de valoarea pur sonică a cuvintelor, plăcerea cu care Pantazi repetă formula Penei Corcoduşa.

Şi altădată, el acordase o importanță extremă acestui lucru. Povestind, vrăjea, înainte de toate, printr-o veritabilă putere incantatorie a frazelor lui, construite după nişte legi tainice de splendide armonii auditive : „Vorbea măsurat şi rar — ni se spune — împrumutând spuselor cât de neînsemnate farmecul glasului său grav şi cald, pe care ştia să-1 mlădieze şi să-1 învăluie, să-1 urce sau să-1 coboare cu o fericită măiestrie. Darul acesta 1-a moştenit de la străbunica sa care, când povestea, citea parcă dintr-o carte frumoasă".

Aceasta folosea vorbind greaca si „o franțuzească veche de curte", dar când voia să amintească trecutul neamului, „o da pe româneşte". Atunci găsea „întovărăşiri sublime de cuvinte" si ele îi luminau „mistic" povestirea.

Naratorul are urechea formată de acorduri melodioase răpitoare : „Am fost nebuni după muzică — spune el, evocându-si existența imaginară în compania iluştrilor săi amici prin „veacul voluptății" — ne-am războit pentru Rameau şi pentru Gliick (sic) şi asemenea celor trei Crai, ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart".

O pronunțată frazare *muzicală* se lasă identificată uşor la Mateiu Caragiale *.

O structură repetitivă ternară imprimă curgerii vorbirii un fel de *tact.* Astfel : „Paşadia ascundea o fire pătimaşă, întortocheată, tenebroasă..." ; „nici o încredere la el în virtute, în cinste, în bine" ; „rar însă mi s-a întâmplat să văd jucător aşa frumos, crai aşa ahtiat,

băutor aşa măreţ" ; „pornită pe vrăjmăşie, pe vătămare, pe rău..." ; „Şi în văzduhul fluid, nici o adiere, în frunzişuri nici un murmur, pe luciul apei nici un fior".
Altădată apar dublete de cuvinte grupate iarăşi, câte trei:
„eram oaspeții Măriilor, Sfinţiilor şi Luminăţiilor toate, ai Domnitorilor mari, de mijloc si mărunți, ai Prinţeselor stareţe, ai Prinţilor egumeni şi Prinţilor episcop!" ; „atâta patimă înfiorată, atâta trufie aprigă şi haină învrăjbire..."
Când acest tact pare să fie, pentru o clipă, tulburat, e restabilit îndată de alcătuirea ulterioară a frazei :
„Miezoasă si cuprinzătoare, reţinută şi măiestrită, fără lăbărţări, razne şi prisosuri, ea învăluia în miraje puternice, uimea, răpea, fermeca".
Câte un cuvânt e pur şi simplu adăugat ca să realizeze bătaia repetitivă în trei timpi a istorisirii : „Slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi" ; „lume de tot soiul şi de toată teapa, lume multă, toată lumea".
Înaintarea naraţiunii printr-o astfel de mişcare, în tactul a trei paşi repetaţi, sugerează legănarea valsului. Ca în sonata lui Vinteuil din Proust, există o faimoasă frază muzicală la Mateiu şi ea reapare pe parcursul povestirii : „Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioşii si dezamăgiri, rătăciri si chinuri, remuşcări şi căinţe, cântarea înecată de dor se îndepărta, se stingea, suspinând până la capăt, o prea târzie si zadarnică chemare"

<Notă>
* Tudor Vianu care a semnalat-o precizează că scriitorul „putea admira o întocmire perfectă de cuvinte, fără nici o consideraţie pentru valorile afective topite în înţelesul lor". Şi ca ilustrare dă următoarea anecdotă istorisită de Ion Barbu în legătură cu Mateiu Caragiale : „ântâlnindu-1 pe Calea Victoriei, el i-ar fi adresat întrebarea, de unde vine. Iar răspunsul lui Mateiu ar fi sunat astfel : „Vin de la Biblioteca Academiei Române, unde cer din când în când, vechiului meu prieten, domnul Obedenaru, cartea în care se găseşte cea mai frumoasă frază din literatura română. Este regula de trei compusă în manualul de aritmetică al lui..., pe care-am învăţat-o altădată. Amintirea splendorii ei îmi dă necontenit dorinţa să o recitesc." *(Studii şi portrete literare,* Ramuri, Craiova, 1938).
</Notă>

Naratorul precizează caracterul melodiei, care era una din slăbiciunile lui Pantazi : „un vals domol, voluptuos si trist, aproape funebru". In legănarea lui „molatecă" — aflăm — „pâlpâia nostalgică şi sumbră fără sfârşit o patimă aşa sfâşietoare că însăşi plăcerea de a-1 asculta era amestecată cu suferinţă".
Fraza muzicală intervine întâia oară la începutul romanului, într-un moment când „craii" resimt trivialitatea realităţii înconjurătoare, mai apăsător ca oricând.
Timpul e infect, o vreme „de lacrimi". O umezeală deprimantă îmbibă întreaga atmosferă : „Deşi nu plouase, tot era ud ; jgheaburile plângeau, ramurile copacilor desfrunziţi picurau, pe tulpine si pe grilaje se prelingeau ca o sudoare rece, stropi groşi". „Vreme de beţie" — spune, pradă unei sumbre melancolii, Bacovia. „Asta e timpul care îndeamnă cel mai mult la băutură" — îi dă dreptate Mateiu.
Prin ceaţă, se zăresc abia prefiraţi, rari trecători. Mai toţi sunt „afumaţi". Un lungan iese dintr-o circiumă si cade grămadă în uliţă, rămânând acolo întins. Naratorul întoarce capul „dezgustat".

În sala birtului de pe Covaci, unde „craii" îşi aleseseră locul întâlnirii din acea seară, tocmai pornise să se înfierbânte „o petrecere negustorească grosolană" ; prin contrast, eroii cinează într-o atmosferă funebră („masa noastră avea aerul unui ospăț de înmormântare" — spune naratorul). Borşul cu smântână şi ardei verde e sorbit în tăcere. Nimeni nu ridică ochii din farfurie. Până şi Pârgu pare frământat de o „mâhnire neagră".

El rupe tăcerea care se lasă, după ce nostalgicul vals sfârşeşte, cu nişte glume macabre, descriind cum avea să-1 conducă pe Paşadia la locul de veci.

De data asta, bufoneriile lui nu rețin atenția nici-unuia dintre comeseni. Paşadia nu-1 ascultă, gândindu-se aiurea. Pantazi îşi şterge ochii umezi. Naratorul nici nu-1 mai bagă în seamă pe măscărici.

E punctul în care începe descrierea „crailor", opunând figurile lor fără pereche mediului ambiant sordid. Fraza muzicală are rolul să opereze o alunecare lină, imperceptibilă, dinspre realitatea respingătoare către universul compensator al visării. Aceeaşi funcție o capătă, când revine la sfârşitul cărții.

Fraza e acum precedată de ştirea morții lui Paşadia în împrejurări scabroase. Mângâindu-se cu gândul că eroul a fost astfel scutit de a trăi într-o epocă şi mai degradată, cea postbelică, povestitorul anunță surpriza dezolantă pe care i-o rezerva ea : Pirgu multimilionar, prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidând o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor şi oferind colegilor săi străini o (somptuoasă şi sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal.

Provocatoarea morții lui Paşadia, prin vampirism erotic, Raselica Nachmansohn, „mai frumoasă şi mai nepăsătoare ca oricând", înfățişează clienților aceluiaşi birt pe noul ei logodnic, „un soi de brotac cu ochi bobosați, bondoc şi bont".

Valsul nostalgic, după care iarăşi Pantazi îşi şterge ochii umeziți, îngăduie revenirea din universul oribil real în spațiul imaginar, paradiziac şi exotic, înviat de istoriile voiajurilor sale. Are loc ultima dintre lungile plimbări ale celor doi amici, contemplarea transfigurării suferite de chipul Penei Corcoduşa, reîntors prin moarte la gingăşia lui inițială, ceremonia despărțirii definitive din vagonul restaurant.

Hotarul care desparte existența trăită aievea de viața închipuită se şterge încă o dată. Naratorul însoțeşte la graniță un gentleman, dar aşa cum arăta el, ras si cu barbete, în ținuta elegantă de călătorie, îi pare o figură străină. Pantazi, prietenul de când lumea, acel alter ego al său, nu mai există decât în amintire.

Muzicalizarea frazelor e chemată, la Mateiu Caragiale, să exercite o acțiune de estompare a contrastelor pronunțate din care e alcătuită lumea lui. Liniile crude ale vieții reale, unde abjecția triumfă, trasate apăsat, cu un dispreț strivitor, se pierd undeva pe nesimțite, spre a urmări, diafanizate şi fascinate, „trâmbele de vedenii".

Asistăm la o pendulare neîncetată între lucrurile trăite şi cele visate. Suprimarea posibilității de a mai distinge natura lor diferită e rostul inflexiunii muzicale, învăluitoare, languroase, legănate, pe care o suferă frazele lui Mateiu Caragiale. Ea intervine şi în nuvela *Remember,* ori ele câte ori povestea ia o turnură fantastică. După trecerea femeii cu părul roşu, înainte ca să apară Sir Aubrey, speriat îngrozitor : „Era o noapte de catifea şi de plumb în care adierea molatecă *a* unui vânt fierbinte cerca în zadar să risipească pâcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurile şi grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea ; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire."

Premonitoriu, după ce lordul nu se mai întoarce pe cheiul Spreei, aşa cum făgăduise : „Îmi reluai dar firul gândurilor sprijinit de parmalâc în coate, cu tâmplele în palme. Sub

mine alergau solzii graşi ai apei leneşe, deasupra căreia se înfiripa străveziu un zăbranic de aburi. Canalul era sinistru ! Ce deosebire ! — ziua, priveliştea în partea locului e cum nu se poate mai blândă : ramurile copacilor de pe maluri, înfrățite spre vârf, fac boltă deasupra canalului, în care îşi oglindesc frunzişul uşor şi neastâmpărat de un verde fraged. Aceasta e calea ce-o urmează trupurile celor înecați, în 1905, țin minte, într-o dimineață poleită de april, apele purtau o mireasă albă. Se aude de almintreli la Berlin un cântec vesel : „Pluteşte un cadavru pe Landwehrkanal".

Că literatura lui Mateiu Caragiale îşi caută statutul de existență proprie într-o zonă a impreciziei, realitate-visare, autorul o mărturiseşte singur.

Nuvela *Remember* debutează cu o frază destinată a introduce din capul locului dubiul asupra caracterului întâmplărilor ce urmează a fi istorisite.

Au avut ele loc aievea ori se datoresc în realitate activității onirice ? Naratorul însuşi nu mai ştie: „Sânt vise — spune el — ce parcă le-am trăit cândva şi undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis".

O scrisoare, găsită printre hârtii vechi, cheamă amintirea faptelor şi constituie unica lor certitudine materială. Dar autorul o distruge la sfârşitul povestirii, tocmai pentru a instaura nesiguranța definitivă : „Am nimicit singura dovadă că l-am cunoscut în ființă, am ars scrisoarea în a cărei pecete zâmbea sfinxul împresurat de zicerea: *Remember.* Remember ? — da, fireşte că n-am să uit, dar cum anii tulbură unele din amintirile vechi, făcându-le să plutească aburite la hotarul dintre realitate şi închipuire, dacă soarta mă va *hărăzi cu* viață lungă, într-un târziu are să-mi pară poate că toată această în-tâmplare trăită a fost un vis sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cândva de mult".

Era de observat încă ceva : de fiecare dată, alunecarea în visare se produce sub efectul magiei cuvântului.

Ascultându-l pe Pantazi, naratorul *e* absorbit în universul mirific al fastuoaselor peisaje, prin care demonul călătoriei i-a purtat eroului paşii :

„Dar încântarea începuse : omul vorbea..."

Forța fascinatorie a verbului e subliniată stăruitor : „Povestirea unduia agale, împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor". Darul vorbitorului constă mai ales în a conferi unei lumi părelnice senzația de realitate : „El găsea cu uşurință mijlocul de a însemna (...) până şi *cele mai alunecoase* şi *nehotărâte î*nfățişări ale firii, ale vremii, ale depărtării ; aşa că *amăgirea* era întotdeauna deplină" (s.n.).

Sânt pronunțate în continuare cuvintele „vrajă", „închipuire", „vis", „trâmbă de vedenii". Toate acestea pornesc să existe „aievea" înaintea ochilor fermecați ai ascultătorului.

La fel îi absorb pe „crai" în trecut evocările lui Pasadia. Şi aici regăsirea în acel scump lor si nostalgic întru toate care fu al optsprezecelea secol are loc prin. confundarea visului cu existența efectivă. Pătimaşa întoarcere în „veacul binecuvântat", Paşadia o săvârşeşte, nutrind credința că sufletul său umbros şi, vechi ar mai fi avut cândva şi alte întrupări. Era „singura amăgire ce-si îngăduia, singura înduioşare şi singura mângâiere". Iar în rândul următor, naratorul se grăbeşte să precizeze : „Şi aşa de puternică era la dânsul acea vedenie că pe dată ne-o împărtăşea si nouă, lui Pantazi şi mie".

Visul devine realitate : „Craii" îşi trăiesc nostalgiile, sub o întrupare anterioară, ca „trei odrasle de dinaşti cu nume ilustre, tustrei cavaleri călugări din tagma Sfântu-lui Ioan de la Ierusalim, zişi de Malta", „amestecați din umbră în toate urzelile si uneltirile".

Ca să fie readuşi în lumea reală, trebuie ruptă vraja povestirilor lui Paşadia şi de aceasta are grijă Pirgu. El spulberă visul iarăşi printr-o magie a cuvântului, dar de esență diabolică, un adevărat concentrat al trivialității murdăritoare :
— „Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim şi de muieri" — îl întrerupse dânsul „sastisit" pe Paşadia."
Cuvântul, trecut prin codul de conotații proprii unei confrerii, ales după sunetul său, înaintea înțelesului, dispus astfel încât să alcătuiască o muzică a vorbirii, capătă la Mateiu o funcție *opiacee.*
Naratorul se „îmbată" de ceea ce ascultă ieşind din gura nepreţuiților săi prieteni. Recunoaşte singur efectul drogant al verbului lor : „mă pierdeam — zice, privitor la locurile pe care le evocau povestirile lui Pantazi — în lumea visărilor ca-ntr-o beție de felul celor de mac sau de cânepă, ațâțând închipuirea deopotrivă şi urmate de treziri nu mai puțin amare".
Mateiu Caragiale are nevoie de un stupefiant pentru a se dărui vieții imaginare, fiindcă trebuie să biruie observația sa înclinată puternic către scrutarea nemiloasă a realității. Voluptatea de a trăi în lumea produselor închipuirii întâlneşte la el rezistența conştiinței foarte acute că între plăzmuirile fanteziei sale si datele experienței nemijlocite există o enormă distanță.
„Al treilea hagialâc", la Arnoteni, în cloaca maximă a Bucureştilor, *e* contrapus înadins celorlalte două precedente, efectuate pe tărâmurile visului. După cutreierarea globului şi trecutului, în închipuire, sub oblăduirea „crailor", are acum loc inițierea naratorului în existența reală, grație lui Pirgu. „Mai primejdioasă javră şi mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia (...) î*n viața care se vieţuieşte, nu în aceea care* se *visează"* (s. n.).
O astfel de diferență categorică stăruie în mintea lui Mateiu Caragiale, oricâtă strădanie depune el spre a-i şterge dovezile. De aceea autorul iubeşte atât de mult ceasurile când ziua declină, lucrurile îşi pierd contururile nete şi amurgul face prielnică apariția nălucilor.
Eroii lui Mateiu Caragiale — sublinia Tudor Vianu — încep să trăiască abia după ce se lasă umbrele serii, o viată mişcată de porniri demonice. Nimeni n-a descris mai bine noaptea oraşelor mari, în care, protejați de întuneric şi mister, oamenii se trezesc la forme de existență comprimate şi reduse de lumina zilei" *(Studii şi portrete literare,* op. cit.).
G. Călinescu 1-a trecut pe autor printre poeții „fondului obscur" *(Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* F. R., Buc., 1941).
Într-adevăr, nicăieri altundeva nu găsim celebrat cu mai multă fervoare farmecul serii si al nopții. Opera lui Mateiu Caragiale, atât de redusă ca întindere, acordă, proporțional, un spațiu enorm tablourilor nocturne. Autorul mărturisea din *Remember* preferința sa printre ele :
„În vederea unei aşteptări mai lungi m-am rezemat de parmalâcul de tuci al podului lângă mal, mi-am descoperit capul, care mă durea, si m-am cufundat cu totul în măreața privelişte a nopții.
Nu o voi uita niciodată. E drept că aşa frumoase nopți, două n-am văzut la fel, eu care ştiu a prețui noaptea ca nimeni altul si care am iubit-o cum nu se poate iubi ziua, cu nesaț şi cu patimă. Sufletul meu sălbatic, care de obicei pare a ațipi zgribulit de o nemulțumire nedesluşită nu începe a trăi pe deplin decât odată cu stingerea celor din urmă văpăi ale amurgului ; pe măsură ce se aşterne vălul serii, renasc, mă simt mai eu, mai al meu".

Numai când ziua sfârşeşte, Mateiu Caragiale găseşte momentul nimerit pentru a-şi muta fiinţa în planul vieții imaginare : „Năpădit de o dulce aromeală, îmi lăsam visările să nască si să se topească în voie în noianul de armonii sublime, uitându-mă pe fereastră, cu ochii închişi, cum unduiau curcubeuri în pulberea fluidă a fântânii din larga piață grădină. Lina boare a asfinţitului legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agăţaţi pe terasa casei din faţă, purtându-le mireasma până la mine. *Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic treceau fiori* (s. n.) *(Refneraber).*
Lungile şi neuitatele convorbiri cu Aubrey de Vere au loc exclusiv în cursul zilei. Dar ca ambianța nocturnă, prielnică visării, să fie asigurată, aceste mari delectări ale imaginației se petrec într-o veche „rachierie neerlandeză", unde „încăperea îngustă şi cam întunecoasă" îngăduie reculegerea.
Revelaţia vieţii duble a eroului nuvelei o aduce noaptea. „Vraja rea", instaurată de ea face posibile aparițiile lui fantomatice succesive, în ipostaze stranii. Sub protecţia nopţii, dispare femeia înaltă, osoasă, fără sâni, cu un bogat păr roşu, îmbrăcată într-o rochie strimtă neagră şi purtând pe degetele lungi ale mâinii cele „şapte safire de Ceylan". întunericul dens o soarbe. In urma ei nu rămâne decât o cunoscută mireasmă de garoafă roşie.
Lumina artificială „prea vie", contrastând cu bezna aleilor singuratice, care conduc la răspântia unde se află fântâna lui Roland din Berlin, accentuează în altă noapte, cea fatală, înfăţişarea bizară a bărbatului fardat, îi ia privitorului „văzul săgetat".
Când şi-1 regăseşte, are înaintea sa pe Şir Aubrey sub un aspect aproape ireal: „de data asta întrecuse orice măsură. Oricum nu se iese astfel în lume. Pudra cu care îşi văruise obrazul era albastră, buzele şi nările si le sporise cu o vopsea violetă, părul şi-1 poleise, pudrându-1 cu o pulbere de aur, iar ochilor le trăsese jur împrejur largi cearcăne negre-vinete de-i dădeau o înfăţişare de cântăreaţă sau de dănţuitoare".
Mai târziu, lumina selenară măreşte impresia de arătare a personajului : „în paloarea-i lunară, cu părul său de aur, şir Aubrey nu mai avea ca înfăţişare în acele clipe *nimic firesc,* semănând mai mult a serafim, a arhanghel, decât a făptură omenească" (s. n.).
„Rămase astfel — aflăm — înmărmurit câtva timp scrutând întunericul pe care-1 biciui deodată cu mănuşile lui albe, ca şi cum ar fi vrut să alunge o vedenie."
Cadrul nocturn are de astă dată ceva malefic, prevestind întâmplări sinistre : „E o stranie noapte, zise el grav. Asemenea nopți sunt mai de temut ca beția ; vântul cald împrăştie friguri rele. Stendhal scrie că la Roma, când bate un anume vânt în Transtevere, se ucide".
Şi în *Craii de Curtea-Veche,* pe autor îl împrieteneşte cu Pantazi slăbiciunea comună pentru atmosfera crepusculară. Contemplând splendoarea amurgului în Cişmegiu, ajung să se cunoască si să devină amici.
Noaptea îi, aduce pe „crai" la aceeaşi masă sau le poartă paşii prin cartierele Bucureştiului de altădată, ca atunci când dau ochii cu Pena Corcoduşa.
Şi tot în orele când lumea doarme si străzile sunt pustii se petrec întâmplările ciudate, povestite de Conu Rache si rămase pe veci „sub pecetea tainei".
Cadrul nocturn, asemenea unui drog, anesteziază la Mateiu simțul observației, rănit mereu de spectacolul trivialității înconjurătoare si eliberează puterile închipuirii. Să observăm că ele mai cu seamă cunosc o trezire înfrigurată de îndată ce ziua declină :
„E o seară prea frumoasă, domnule — exclamă Pantazi, contemplând luceafărul care răsare deasupra Cişmegiului si simțindu-se împins către reverie —, o seară de basm si de vis. Asemenea seri se întorc, zice-se ; de mult, în taina lor le plăcea meşterilor cei vechi

să întruchipeze unele legende sacre, rareori însă. penelul celor mai iscusiți chiar a izbutit să le redea umbra limpede în toată albastra-i străvezie. E seara izgonirii Agarei, seara fugii în Egipt. Pare că, fascinată, vremea însăşi îşi conteneşte mersul si în văzduhul fluid nici o adiere, în frunzişuri nici un murmur, pe luciul apei nici un fior."

În acțiunea de estompare a lumii reale, ca să facă loc celei visate, ambianța nocturnă se asociază — precum se vede, cu muzicalizarea vorbirii.

Regăsim o declanşare similară a fanteziei în *Remember, î*nlesnită de o asemănătoare frazare unduitoare:

„Era aşa de albastră acea seară dulceagă şi lină, de un albastru închis fluid, că oraşul părea scufundat în adâncimile tainice ale unei mări. Străzile mişunau de lume ; fericirea de a trăi, de a se bucura de bunurile vieții se oglindea pe toate chipurile, se resfrângea în toate privirile, vii, aproape ațâțătoare, dând frumuseții femeilor o deosebită strălucire, închipuirea mă purta în trecut, evocam vedenia a cum trebuie să fi fost în asemenea seri marile cetăți ale vechimei, Babilonului, Palmira, Alexandria, Bizanțul îmbinând astfel realitatea cu visarea, urmai fără grabă şuvoiul mulțimii..."

Funcția opiacee a cadrului nocturn, la Mateiu, reiese şi mai bine în reacțiile personajelor sale față de lumina zilei: Paşadia nu poate să o sufere ; ferestrele casei lui rămân veşnic perdeluite. Pasadia are si el groază de soare şi trăieşte într-un aer împâclit. Luminările din două candelabre de argint cu cinci ramuri ard permanent în apartamentul său.

„Ca o adevărată pasăre de noapte urăsc zorile" — declară Matei prin gura povestitorului din *Remember.* El fuge către casă, gonit de lumina lor „searbădă". Aceiaşi reacție, oroare şi silă, provoacă răsăritul soarelui în *Craii de Curtea-Veche :* ...„Zorile...

Pasadia se oțerea, se scutura ca după un vis urât. Mă feream să mă uit atunci la chipul său încleştat, să-i întâlnesc privirea tulbure a cărei groază nimic n-ar putea-o spune. Tot astfel, cu inima strânsă, trebuie să se fi întors în grabă, de teama să nu fie prins de lumina zilei pe drum, străbunul ucigaş. Ne despărțeam, în sfârşit, ducându-ne fiecare leşurile"...

Lumina zilei restabileşte înfățişarea reală a lumii; ivirea zorilor înseamnă trezirea din vis, alungarea faunei lui fantasmatice. Aceasta se risipeşte înfricoşată să nu fie surprinsă de razele aurorei, aşa cum fug terorizați strigoii, înapoi în morminte, la primul cântat al cocoşilor. E chiar sugestia cuprinsă în ultimele cuvinte citate : (...„ducându-ne fiecare leşurile"...)

Ca după consumarea halucinogenelor, trezirea la realitate e dureroasă, aproape insuportabilă. De unde, sila imensă pusă de Mateiu Caragiale în a zugrăvi .„viața care se vețuieşte, nu acea care se visează".

Şi nevoii de obscuritatea stimulatoare a fanteziei trebuie să-i corespundă o marcă stilistică. Ea constă într-o *opacizare* a textului, pe lângă muzicalizarea lui ca efect anesteziant.

G. Călinescu a observat aceasta, dar ca pe un defect, reproşându-i lui Mateiu Caragiale că foloseşte o metodă „cu calificative date de autor, cu o sumă de caracterizări îngrămădite, care în cele din urmă dau o impresie de prolixitate şi sting semnificația faptelor". *(Istoria literaturii române de la* origini *până in prezent,* op. cit.).

E vorba însă de o întunecare deliberată a imaginilor, obținută prin *aglomerare.* Foarte adesea, Mateiu răstoarnă asupra câte unui personaj o adevărată avalanşă de atribute caracterizante ; Paşadia ascunde o fire „pătimaşă, întortocheată, tenebroasă." N-avea nici o încredere în „virtute, în cinste, în bine" ; înfățişarea nobilă îi învedera „trufia, cerbicia şi

cruzimea, lenea, sila de viață, setea de răzbunare si puterea de ură". Vorbirea lui, lipsită de „lăbărțări, razne şi prisosuri", „uimea, răpea, fermeca".

Pantazi ştie să se arate „liniştit, blajin, îngăduitor, fără fudulie si prejudecăți de rând, de o curtenie binevoitoare, nesilită"... Maiori că, deşi sărac lipit, îşi păstrează „înfumurarea, ifosele, țâfna". Mima e „lătăreață, lăbărțată si lapoşă, vădit supusă la o apropiată îngrăşare" ; „rea de gură, rea de muscă, rea de plată, pălăvatică şi haihuie" spune şi face toate „pe dos şi de-andăratelea".

Despre Pârgu ni se dau următoarele amănunte : „Acest Chimiță avea un suflet de hengher şi de cioclu. De mic stricat până la măduvă, giolar, rişcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoşii si măsluitorii, fusese Veniaminul cafenelei „Oazes" si Cherubinul caselor de întâlnire".

Tot ce se vedea la Arnoteni „nu numai că era urât şi de soiul cel. mai prost, dar ieşit de soare, pătat de igrasie, prăfuit, afumat, mâncat de cari sau de molii, şchiop sau schilod, ciobit, rupt sau desperecheat"...

Dar dacă examinăm mai atent torentul ele calificative, constatăm că el poartă cuvinte cvasi-sinonime, sau oricum puțin diferite ca semnificație. Obscurizarea rezultă din debitul sărac al informației, față de cel foarte bogat pe care-1 are practic vorbirea. Astfel zis, cu multe cuvinte, ni se comunică un număr mic de ştiri.

Dar, nu odată, apare şi situația exact contrară. Brusc debitul informației creste considerabil pe intervale reduse de relatare. Asistăm la un adevărat colportaj de a-mănunte defăimătoare, spuse grăbit, gâfâit, cu dorința comunicării cât mai multor lucruri rele în timp minim. E ca şi cum vorbitorul ar scăpa pentru foarte scurtă vreme de sub o supraveghere temută şi vrea să folosească din plin prilejul, descărcându-şi tot veninul.

la câteva propozițiuni, atribuite cu precauție zvonurilor, aflam despre Paşadia că : „în zăvorită sa locuință, împresurată de grădini, el ținea ascunsă, ori închisă, o femeie, o» femeie nu în toate mințile ; uneori noaptea, se auzeau venind din partea locului țipete. Un fapt divers — sinuciderea în împrejurări ciudate a unui cunoscut personagiu bucureştean, a cărui soție întreținea, se zice, legături vinovate cu Paşadia — „dase bârfelii neruşinate prilej să-si atingă culmea ; se murmurase că, prins asupra faptului şi încolțit, acesta nu se codise să adauge la lanțul de nelegiuiri al neamului său o însângerată verigă".

Cu privire la Sultana Negoianu, bunica Ilincăi, căpătăm turnătoarele amănunte biografice, pe mai puțin de o pagină ; ...„lăuză după un băiat care avea să fie Maiorică, dânsa fugise cu un oarecine în Moldova, unde, precum Bucureştii, o admirase si Iaşii, unduind neobosită în baluri sau trecând semeață în goana calului, urmată de un stol ele adoratori.

Ca să-şi înduplece soțul părăsit la despărțire, îi dăruise două moşii şi se măritase apoi cu fostul mare logofăt Iordache Cânta, cneaz rus şi candidat nefericit la domnia Moldovei, unire şi mai puțin menită să dăinuiască... ; îndată după venirea pe lume a unei fetițe, Puicheria, plecase pe furiş şi fără gând de întoarcere înapoi la Bucureşti. Cu prețul a două alte moşii se văzuse iarăşi de capul ei, pe care, de atunci nu mai voise să-1 lege. Şi trăise. Tot atât de darnică de trupul cât de avutul ei, ca în furia mistuitoare au unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărăteşte, şi tot si încă nesătulă şi-1 spurcase până şi cu dulăii. Mă mărginesc la a însemna potriveala dintre această patimă şi de altminteri nu prea rara ei nebunie ce nu întârziase să izbucnească, într-o dimineață de toamnă din 1857, fusese găsită rătăcind despletită şi despoiată la Herăstrău, pe marginea lacului".

Toate acestea sunt furnizate drept simplă lămurire a urletului auzit venind din casa Arnotenilor. îl scotea fosta amazoană care înspăimântase cu luxura ei principalele încă neunite. Acum „nu scotea o vorbă, nu se mişca, sta ghemuită ca o momâie în fundul

patului, într-un colț ; numai în nopțile cu lună, chiar dacă perdelele erau lăsate, se da jos, umbla de-a buşilea şi lătra cum o auzisem*.

De cele mai multe ori, asemenea relații dezavantajoase sunt strecurate printre rânduri, răsar ca şi cum ar fi scăpate doar în treacăt, fără nici o intenție calomniatoare.

Aubrey de Vere „se îndeletnicea cu cercetări oculte, părea chiar să fi avut mai multe legături cu duhurile de-cât cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea niciodată vorba de ființe omeneşti". Marea boieroaică, soția ministrului din *Sub pecetea tainei* suferă de ftizie şi înroşeşte adeseori batista fină dusă la gură. Suava Ilinca a moştenit sângele încins al bunicii sale şi a trebuit să lupte din greu cu carnea, răsucită toată, „sfârâită de dor", pentru a-si păstra cinstea.

O frază rostită de povestitor, abia ținându-si răsuflarea, emite la adresa lui Pantazi bănuiala că s-ar deda la o perversiune erotică gravă : „în nouă luni de când, împrietenindu-ne, trăisem "aşa aproape unul de altul, nu-i cunoscusem nici o legătură, vreun capriciu cit de trecător — aşa că venind odată vorba despre acele păpuşi ce, zice-se, ar ține loc corăbierilor de neveste în îndelungatele călătorii, cum mă asigurase că această scârboasă rătăcire nu era un basm, se găseau gata sau se făceau pe porunceală ; cu asemănarea voită, cele lucrate în Olanda, scumpe, tinzând la plăsmuirea desăvârşită a făpturii femeieşti, fără voie mă gândisem că şi dânsul ascundea poate', în vreunul din încăpătoarele cufere îngrămădite în odaia-i de culcare, una care să fi întruchipat leit pe necredincioasa şi neuitata sa Wanda".

Dar curios, şi în cazurile acestea se ajunge la o *opacizare* a textului. Informația întunecă, în loc să lumineze, istorisirea, iarăşi, fie din cauza îngrămădirii prea multor ştiri, care tind să schimbe pe neaşteptate reprezentările noastre de până atunci asupra unui personaj, fie, când sunt singure, pentru alt motiv : au aerul *destăinuirilor,* şoptite la ureche. Şi acolo unde avem impresia că ni se divulgă anumite lucruri, căpătăm automat şi senzația existenței unui *secret.*

Regimul sub care vorbeşte Mateiu este acela al *tainei.*

Una din plimbările nocturne ale „crailor" îi, aduce prin locurile unde fusese cândva Curtea-Veche. Pasadia are astfel prilejul să dea frâu. liber obiceiului său de a ponegri tot ce e românesc, folosind acum drept exemplu alcătuirea fostei rezidențe domneşti „fără stil, cu nade, umpluturi şi cârpeli, vrednică să slujească, în urâțenia ei, de decor ticăloşiei unei tagme stăpânitoare plămădită din toate lepădăturile venetice si din belşug altoită cu sânge țigănesc".

Nu cruță în înverşunarea lui „mergând până a fi de rea-credință", nici aşezămintele brâncoveneşti. Ce lasă după el voievodul „mehengi, vânzător si slugarnic ?" — izbucneşte Pasadia. „Stâlpii de la Hurez, pridvorul de la Mogoşoaia, Potlogii, ce? — si cu asemenea marda opăcită şi pocăltită îndrăznim să ne mai lăudăm ? Ar trebui să se isprăvească odată pentru totdeauna cu istoriile astea, că e mai mare ruşinea !"

Dar Pasadia revine asupra severei sale judecăți peste câteva clipe. „E ciudat — mărturiseşte el — deşi ca artă le găsesc mai prejos chiar decât amintirea lor istorică, vestigiilor acestea umile nu le pot contesta deosebitul fermec. în fața celor mai neînsemnate, închipuirea mea prinde aripi, mă simt mişcat, mişcat adânc."

Reacția lui Pasadia exprimă foarte fidel însăşi atitudinea autorului față de universul său artistic. O mişcare permanentă de atracție şi repulsie concomitentă îl conduce pe Mateiu în plăsmuirea figurilor, cu care-şi populează literatura. S-ar putea spune că el lucrează sub

imperiul unei „rele conştiinţe" ; îşi dă seama foarte bine de „stricăciunea" a ceea ce iubeşte si nu încetează să-1 fascineze.
Aici apare dubla natură a făpturilor ieşite din observaţiile şi visările lui Mateiu Caragiale, contrazicând până la urmă limpezimea ierarhiei morale descifrate de Tu-dor Vianu în opera scriitorului : „Criteriul care funcţionează, indicând treptele şi valorile, este împrumutat întru totul unei etici nobiliare. Oamenii sunt mai buni sau mai răi după cum sunt mai mult sau mai puţin orgolioşi." *(Studii şi portrete literare,* op. cit.).
Observaţia judicioasă în fond, ar trebui doar completată astfel. Tot ce e mândru, nobil, frumos, impozant, poartă şi un germene al „stricăciunii". Un vierme roade pe dinăuntru splendoarea. Stigmatul morbideţei transpare fatal în orice figură către care Mateiu îşi îndreaptă admiraţia, în evocarea cumulului de înzestrări ale eroilor săi iubiţi, se insinuiază invariabil si semnele unei alcătuiri împotriva firii.
Povestitorul din *Remember* nu conteneşte să repete câtă fascinaţie exercită asupra lui Şir Aubrey de Vere (...„despre el s-ar fi putut cu drept zice că-1 desprinsese de pe pânză o vrajă"... „L-am crezut din capul locului, una din acele făpturi excepţionale, străine de omenire, pentru care am resimţit totdeauna o vie atragere"...
Nenumărate fraze celebrează frumuseţea, fineţea, eleganţa, duhul scânteietor al tânărului lord, „fermecul" orelor petrecute în compania sa. Dar si până la episodul sortit să-i vădească apucăturile de invertit, ceva anormal, bolnăvicios, neliniştitor se trădează în portretul exaltant pe care autorul i-1 face.
Astfel nu omite să reţină impresia de „păpuşă sulemenită" a eroului. Ca o femeie, el foloseşte copios fardul, arătând o preferinţă specială culorii albastre. Aflăm si de preocupările lui oculte. „Părea chiar — şi informaţia aruncă asupra personajului o umbră demoniacă — să fi avut mai multe legături cu duhurile decât cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea niciodată vorba de fiinţe omeneşti".
Când lordul apare sub chipul femeii roşcovane în negru, păşind ţeapănă ca o moartă, ni se confirmă senzaţia deja persistentă, a naturii pervertite căreia îi aparţine acest splendid efeb.
La fel se întâmplă si cu „ craii" : Naratorul declară a avea pentru Paşadia „o evlavie nemărginită". „Era un luceafăr" ne spune. „Un joc al întâmplării îl înzestrase cu una din alcătuirile cele mai desăvârşite ce poate avea creierul omenesc. Am cunoscut de aproape o bună parte din aceia ce sunt socotiţi ca faime ale ţării ; la foarte puţini însă dintr-înşii am văzut laolaltă si aşa minunat cumpănite atâtea înalte însuşiri..."
Când îi schiţează portretul fizic care debutează cu exce*pţia :* „Ce frumos cap avea totuşi", insinuarea notei maligne şi obscure, de natură să intrige, ba chiar să inspire o vagă teamă, răsare îndată: „într-însul aţipea ceva neliniştitor — spune admiratorul lui — , atâta patimă înfrânată, atâta trufie aprigă şi haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feţei sale veştede, în cuta sastisită a buzelor*, în* puterea nărilor, în acea privire tulbure între pleoapele grele. Iar din ce spunea, cu un glas tărăgănat şi surd,, se desprindea cu amărăciune o adâncă
Printre nesfârşitele laude, mereu alte amănunte, intervenite apoi, sporesc sentimentul „negrei afurisenii" care urmăreşte neamul Paşadeştilor-Măgureni. Ceva maladiv, corupt pornit pe descompunere, lucrează în ultimul vlăstar, cel mai strălucit, al stirpei sortite pieirii. Paşadia se dedă cu o patimă mistuitoare viciului. N-are scrupule atunci când e vorba de a-şi satisface nesăturatele pofte luxurioase. Pune la cale, cu concursul lui Pirgu siluirea Ilincăi care, ameţită, trebuia să-i fie lăsată pradă fără apărare în chilia unei

mănăstiri de maici, unde avea să rămână peste noapte, după o plimbare prin împrejurimile Brasului. „Jugănar cumplit", e vinovat şi el ca strămoşul său, armaşul, de fapte criminale. Trebuie să sufere de o „sminteală stranie". Altfel cum s-ar putea „ca omul de carte si de curte care ar fi făcut podoaba zilelor de la Weimar, să se fi învoit a împărtăşi de seara până dimineața dezmățarea unui Pirgu, ca apuseanul subțire în gusturi şi lingav să guste pastrama şi tulburelul, schembeaua şi prăştina, ca vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian să asculte ciamparalele şi bidineaua?". Lumea zice. că e nebun. Aflăm chiar că avea „pandalii" groaznice şi „când îl apucau, se închidea şi sta ascuns până-i treceau".

Nici Pantazi, pentru care naratorul mărturiseşte a fi nutrit suprema afecțiune amicală, nu rămâne neatins de acelaşi morb distructiv. Are groază de ferestrele deschise; trăieşte într-un aer „închegat, împâclit de fum, zaharisit de miresme grele", îşi recunoaşte o „neînvinsă slăbiciune" pentru țigani. Asupra vieții lui sexuale planează — am văzut — bănuiala că s-ar fi desfăşurat sub semnul unei „scârboase rătăciri."

Atracțiile resimțite de Mateiu Caragiale sunt tulburi, au o vădită înclinație spre perversiune. N-ar fi greşit să spunem că-1 fascinează fosforescența putregaiului.

Aceasta se vede si mai bine la personajele situate de scriitor în zona oprobriului. Aici Mateiu descoperă calități secrete printre făpturi care sunt suma josniciei.

Mima e, cum spune cucoana Masinca Drângeanu, „ceva de spaimă". La numai 15 ani sucise capul a doi tineri, împingându-i să fure şi să sfârşească prost, unul să se spânzure si altul să înfunde puşcăria. „Nechează" când a-pare prin preajma ei vreo persoană de sex masculin. Sare de gâtul bărbaților şi-i place să iasă înadins goală puşcă înaintea popii venit cu botezul. Nici nu e femeie desăvârşită, are un cusur de croială din naştere, ceea ce explică pornirile lesbiene care o robesc. Şterpeleşte banii amanților ca să o umple de daruri pe Raselica Nachmansohn. Spune măscări şi face gesturi obscene, umblă soioasă si dezmățată.

Dar se dovedeşte, cunoscută îndeaproape, „ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi, mlădioasă şi vie ca văpaia şi ca unda." „Pâlpie într-însa, înălțător, ceva mult semeț si liber".

Când vrea să-i placă lui Paşadia, ia o complect altă înfățişare : „Nu-mi venea să cred că şleampăta lăiață de adineoari era aceeaşi cu pudica spilcuită pe care o duceam peste un sfert de ceas la braț pe stradă".

Pirgu este pentru Mateiu Caragiale cvintesența ignominiei. Ar fi însă o mare eroare să nu observăm că şi din el emană o ciudată putere fascinatorie. „Când se în-tâmplă să nu vie Pirgu — spune naratorul — atunci, chiar dacă mergeam pe unde fusesem cu dânsul, moțăiam cu paharele dinainte, *tot ce vedeam rămânea şters şi fără viață, acelei lumi de noapte însuflețitor fiindu-i numai el, el întruparea vie a însuşi sufletului spurcat şi scârnav al Bucureştilor"* *(s.n.).

<Notă>
*Dacă ar exista numai mărturisirea aceasta si tot ar trebui să convină Alexandru George că Pirgu nu e un personaj secundar, aşa cum afirmă categoric. *(Mateiu I. Caragiale,* Minerva, Buc., 1981)
</Notă>

O energie demonică animă agitația „bufonului abject". Pirgu e o unealtă de dezalcătuire, călăuza unui ceremonial satanic, care parodiază pe cel sacru, al drumului Crailor din Scriptură către Betlehem. Aşa şi figurează în vedenia emblematică finală a povestitorului.
„Şi plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriaşe în gol. înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se si schimonosindu-se, țopăia de-a-ndărătelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu. Şi ne topeam în purpura asfințitului..."
Detaliile care trezesc repulsie în imaginea personajelor admirate de Mateiu Caragiale, amănuntele menite să confere atracție figurilor ignobile, obiecte ale dezgustului său, fac *tainică* lumea scriitorului.
Ceva nu se potriveşte la cei mai mulți dintre eroii lui, intrigă, iscă tot felul de supoziții, ațâță imaginația, într-un cuvânt, sugerează o dimensiune misterioasă, obscură, derutantă a existenței. O contrazicere flagrantă a logicii caracterelor s-a produs si ea conduce nemijlocit la presupunerea existenței unui plan secund voalat.
„Cineva care nu 1-ar fi cunoscut, văzându-1 trecând seara, când ieşea, țeapăn şi grav, cu trăsura la pas după el, pentru nimic n-ar fi voit să creadă în ce murdare şi josnice locuri mergea acel domn să se înfunde până la ziuă" — spune povestitorul despre Pasadia, introducând dezvăluirea destinată a provoca stupoare şi adăugind imediat : „Pentru mine, priveliştea acelei vieți avea ceva copleşitor, în ea bănuiam că se desfăşura o întunecată dramă sufletească, a cărei taină rămânea nepătrunsă".
Comportarea uluitoare a lui Pasadia e, de fapt, generală : „Mai mult decât desfrâul — pe cronicarul acestei lumi crepusculare îl uimeşte, aşa cum declară — descreierarea ce domnea în toate rândurile" ; „mărturisesc că nu mă aşteptam să văd dospind țicneli atât de numeroase şi ele felurite, să întâlnesc atâta nebunime slobodă. *Cum nu-mi fu dat să găsesc mai pe nimeni la care, mai curând sau mai târziu, să nu se dea pe față vreo meteahnă, pe care, pe neaşteptate, să nu-l aud aiurind, la sfârşit pierdui nădejdea să cunosc, în carne şi oase, făptura omenească pe deplin teafără la minte"* (s.n.).
Întreținerea unei atmosfere de mister, ne dăm seama o urmăresc toate mijloacele stilistice mateine, reieşite din analiza noastră.
Vocabularul aparte al „crailor" țintește, după modelul argoului (limbaj *secret)* să ferească de imixtiuni indezirabile o confrerie cu o viață nesupusă normelor comune. Muzicalizarea frazei — am văzut — caută să estompeze hotarul dintre realitate şi vis. Dar indecizia aceasta e tocmai proprie *misterului:* Lucrurile devin părelnice, capătă toate o aură fantomatică, dobândesc o natură stranie, *enigmatică.*
În sfârşit, opacizarea textului creează întunericul compact, pe fondul căruia ceea ce aflăm să intrige, să ațâțe curiozitatea, să înfierbânte imaginația, dar să lase până la urmă figurile evocate si întâmplările istorisite „sub pecetea tainei".
Cel mai temerar obiectiv al lui Leo Spitzer este să ajungă de la unghie chiar la *specia* leului, adică să surprindă cum reintegrează societatea abaterile verbale caracteristice unui stil personal. Operația presupune practic a atinge, în analiza efectuată, perspectiva istoriei literare. Sau mai exact : a regăsi într-un, stil individual pe cel care a făcut şcoală, şi a caracterizat o anume orientare artistică.
Problema merită tot interesul în cazul lui Mateiu Caragiale, fiindcă raportarea sa la o constelație literară definită, chiar dacă s-a făcut, n-a elucidat lucrurile, mai ales aşa cum le vede Spitzer.

Sigur, scriitorul e înrudit cu o serie de autori ca Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, J. K. Huysmans sau Oscar Wilde, toți reprezentanți ai estetismului din anii secesiunii. Dar ce *stil,* propriu-zis, își găsește expresie în literatura sa ? — rămâne încă o întrebare fără răspuns.
Am recunoscut în fiecare dintre particularitățile scrisului, la Mateiu, mijloace de întreținere a tainei. Dacă examinăm acum mai îndeaproape zona asupra căreia se așterne de preferință ea, facem o constatare interesantă. Secretele privesc îndeosebi viața intimă a personajelor şi îndeosebi cea *erotică.* Aici apar mai ales „metehnele" care stârnesc curiozitate amestecată cu oroare.
Paşadia ține închisă în locuința sa misterioasă o femeie nebună ; Pantazi trăieşte cu o păpuşă, ca Gogol ; Pirgu îşi simte înviate simțurile numai de către partenere monstruoase, schiloade, ştirbe, cocoşate sau borțoase, „huidume si namile" care rup cântarul la Sfântul Gheorghe; Mima e o preoteasă a lui Sapho ; Şir Aubrey, un invertit.
Extensiunea vieții erotice, sărite din făgaşele normalității, îi dezvăluie autorului acea lume „nebănuită", „cu blestemății la cari — aşa cum spune — de n-ar fi fost în ființă martor şi le-ar fi auzit de la altcineva, le-ar fi crezut că țin de tărâmul născocirii'".
Lui Paşadia nu-i scăpase fascinația exercitată de fosforescența putregaiului asupra tânărului său prieten si, într-una din ultimele lor convorbiri, îl face atent asupra faptului : „Am avut de altfel neplăcerea — zice el mustrător — să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă..."
Recunoştea aici, avem toate motivele să credem, o a-plecare comună. Şi el se simțea atras de vestigiile asupra cărora vărsa ocările cele mai cumplite. Şi lui îi plăcea să răscolească, însoțit de Pirgu, mocirlele viciului.
*Craii de Curtea-Veche e î*n sensul acesta o carte a Bucureştiului, văzut ca oraşul desfrâului, prin. excelență. După Mateiu, el a rămas credincios „vechei sale datini de stricăciune". Fiece pas ne aduce aminte că sin tem „la porțile Răsăritului".
Formula luată ca moto pentru roman, „Que voulez vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient ou tout est pris a la legere...", vizează o tradiție libertină, în măsură a fascina şi înfricoşa totodată, prin furia ei instinctuală ascunsă.
Lumii lui Mateiu Caragiale nu-i sunt străine aproape nici unul din viciile erotice : pederastia, lesbianismul, fetişismul, sodomia, incestul ; fără a ne fi descrise, avem sugerată practica lor, oriunde aruncăm privirile.
Nu întâlnim numai pofte tulburi, ci şi o *cruzime* asociată mereu unor porniri împotriva, firii. Sexele apar învrăjbite ; feminitatea ni se înfățişează minată de o ură devoratoare. Raşelica Nachmansohn a dat gata, în trei ani, doi bărbați şi sub ventuza ei vampirică piere şi Paşadia. Wanda, Mima sunt nişte târâturi, care-şi folosesc „farmecele" spre a nenoroci bărbații prinşi în mrejele lor.
Când, deghizat în femeie, Aubrey de Vere se îndreaptă către lăcaşul plăcerilor lui inavuabile, o rigiditate mortuară îi stăpâneşte mişcările. Voluptatea e glacială şi vegheată necontenit de rânjetul morții. Acelaşi Şir Aubrey îşi plăteşte crâncen satisfacțiile sexuale tăinuite ; sfârşeşte înjunghiat în apa murdară a unui canal, după ce fața i-a fost arsă până la os de acizi.
Erotismul pervers şi secret, mascat de dantele si rafinament aristocratic, obscenitatea distinsă si monstruozitatea fascinantă, vraja morbideții, palorile letale, evocă un stil : El aparține momentului *1900.*

Ghidul nostru se îndreaptă îndată către ceea, ce s-a numit, *Art nouveau, Modern Style* sau *Jugendstil* şi, mai precis, cheamă în minte numele unuia dintre artiştii care i-au ilustrat ca nimeni altul, îndeosebi varianta cunoscută sub termenul de *Erotic Style : Aubrey Beardsley.*

Caracterul reprezentativ al graficii lui pentru întreaga mişcare invocată de noi o subliniază foarte apăsat specialiştii în materie.

Dacă e să căutăm o .„paradigmă" a *Art-nouveau-lui* târziu, „pur şi extrem", am afla-o — după Robert Schmutz-ler — în grafica lui Beardsley *(Art-Nouveau-Jugendstil.* Hatje, Stuttgart 1962). „Cu el — scrie Hans H. Hof-stätter — Jugendstil-ul englez îşi atinge punctul culminant, deşi între primele opere ale artistului şi moartea lui timpurie au trecut numai şase ani". *(Geschichte der europăischen Jugendstâlmalereâ,* Du Mont Dokumente, Koln, 1963). „Influenţa sa a fost extraordinară — socoteşte Ahlershestermann ; s-a întins de la arta tipăriturii de carte până la literatură, b[a] chiar asupra stilului vieţii însăşi" *(Stilwe-nde.* Aufbruch der Jugend um 1900, Berlin, 1941).

Câteva din stigmele caracteristice, - pe care am văzut că le poartă scrisul lui Mateiu, îşi află corespondenţe plastice tulburătoare în Beardsley. Gravurile acestuia din urmă ar putea sluji adesea drept ilustraţii ideale pentru operele scriitorului nostru.

Ne-am oprit înainte la atracţia resimţită de Mateiu Caragiale pentru formele vicioase ale erosului, în care „smintelile" se conjugă cu cruzimea şi gustul macabru.

„Trăsătura morbidă la Beardsley — spune Robert Schmutzler — este manifestă." „Puterea transfigurării păcatului prin frumuseţe" ar fi principalul său talent, după Arthur Symons, editorul publicaţiei *The Yellow Book,* ale cărei caiete trimestriale au scandalizat şi entuziasmat saloanele londoneze datorită contribuţiilor tânărului grafician.

Arta lui Beardsley — subliniază Schmutzler — „vrăjeşte prin eleganţa şi graţia demonico-vampiră". „Dan-dy-ul groazei" 1-au poreclit criticii.

El a dat o deosebit de pregnantă expresie misoginismului cu care curentul *Art Nouveau* a tratat figurile feminine. Eroinele lui Beardsley au fost personificări ale „păcatului", mari desfrânate, înzestrate cu o frumuseţe diabolică, senzuală si plină de cruzime rece. *(Solomeea, Mes-salina)*

O figură din acestea este si Raşelica Nachmansohn şi, în lumina apropierii, la care suntem împinşi, descrierea farmecului ei vampiric de către Mateiu devine extrem de grăitoare.

Femeia, dezbrăcată cu privirile de Paşadia în birtul unde „craii" cinează, îşi exhibă provocator „minunata frumuseţe răsăriteană". Are o faţă „albă si mată ca un chip de ceară", în el, „ochii de catifea", „între genele de mătase" ard „cu o flacără rece". „Nemişcată, nepăsătoare, în trufia fără margini a stirpei alese", ea stă „picior peste picior" şi rochia „ridicată până la genunchi", lasă a i se vedea, „prin străvezimea ciorapilor negri" pulpele „pale", „strunguite fără cusur".

La a doua apariţie, Mateiu o compară, exact în spiritul stilului *Art Nouveau* cu o „floare neagră de tropice, plină de otravă şi de miere".

„Trezita asemănare — ne explică el — o deştepta fără voie mireasma caldă ce se răspândea, ameţitor de pătimaşă, la fiecare din mişcările ei. De aproape însă, fără ca frumuseţea ei să-şi piardă din strălucire, dânsa avea ceva respingător, în ea se simţea mai mult decât în alte femei Eva, străina, duşmana neîmpăcată şi veşnică, împrăştietoare de ispită si de moarte." Privirea Raselicăi se ciocneşte ele a lui Pasadia şi are „o scăpărare aspră", *prevestitoare,* cum ne dăm seama ulterior.

Iată acum ce scrie Hofstätter în legătură cu această forță distructivă, ascunsă sub frumusețea îmbietoare feminină :
Figura celei care obține dănțuind capul lui Ioan Botezătorul a atras, prin Oscar Wilde, interesul unor artişti ca Bearclsley, Behmer, Khnopft, Klimt si mulți, alții. „Salomeea devine simbolul social al sfârşitului de secol, prototipul *femeii fatale* care-si găseşte întruchiparea şi în acela al Mesalinei, Juditei, Cleopatrei ş.a. sau pur si simplu în multele portrete stranii de tinere fete cu ochii nostalgici, buze întredeschise şi păr lung, ondulat, aşa .cum au răsărit ele la sfârşitul secolului, îndărătul tuturor acestor reprezentări iese la suprafață imaginea răspânditoare de nelinişte a femeii vampir care, asemenea sfinxului, jumătate fiară, jumătate ființă umană, se năpusteşte asupra bărbatului spre a-i suge sângele"... *(Sim-bolismus und die Kunst der Jahrhundertwende,* Du Mont Dokumente, Koln, 1965).
„Eva, străina, duşmana neîmpăcată şi veşnică, împrăştietoare de ispită si de moarte", nu e altceva.
Şi alte figuri de femei capătă la Mateiu o tuse felină, amenințătoare, la Beardsley, în stilul *Art Nouveau.*
Într-o fotografie de bal costumat, Domnița „pare a vrăji cu ochii pe jumătate închişi şi zâmbind, trandafirul ce ține în mână. Chipul ei însă, dacă te uitai la el mai prelung — adaugă autorul — pierdea din înfățişarea o-menească, luând-o pe cea de pisică". *(Sub pecetea tainei).*
Viziunea aceasta a femeii a fost imprimată stilului *Art Nouveau* de Schopenhauer, Strindberg şi Nietzsche, care şi-au considerat semenele nişte făpturi periculoase, senzuale, şirete si rele. Ultimul numea femeia chiar : ,,Această pisică frumoasă şi primejdioasă".
Tot o răceală distantă, fascinantă şi totodată vag respingătoare, tipic *erotic style,* pune între ea şi lume soția ministrului din acelaşi roman neterminat de Mateiu Caragiale. Lui Conu Rache, când o vede pentru întâia oară, îi apare „nu frumoasă, dar zveltă, mlădioasă şi dreaptă, cu portul semeț", având „farmecul deosebit al femeilor sterpe". „O ființă de lux, făcută pentru găteală şi podoabe". Stăpânirea ei de sine, neomenească, îl impresio-nează mai ales pe comisar. Chipul pe care i l-a lăsat în minte, la înmormântarea ministrului, pare desprins din .gravurile lui Beardsley.
„înaintase fără grabă, păşind uşor si respingând, cu o mişcare semeață a capului, perna ce i se aşezase pentru ca, potrivit obiceiului, să îngenunche pe treptele catafalcului, îşi ridicase vălul şi rămăsese în picioare dreaptă, cu fruntea sus. Afară de marele doliu, foarte elegant şi acela, nu avea nimic schimbat, tot dichisită, tot sulemenită, răspândind departe acel amețitor parfum gras şi greu. Şi, atât de înțepenită, în trufia vechiului său sânge de Bizanț, încât părea că, îmbălsămată, dânsa era moarta ce se prohodea între atâtea lumini şi flori, şi s-ar ii zis că era într-adevăr neînsuflețită, dacă mâna dreaptă, în care ținea o batistă, n-ar fi ridicat-o mereu, ca să o ducă nu la ochi, ci la gură, de unde o lua pătată de roşu.
Şi după ce roşea batista o schimba cu alta..."
„O siluetă măcinată de ftizie, părând, în ciuda întregii nelinişti, să fi înțepenit într-o rigidă neclintire, o frumusețe unind ca la Baudelaire, ..le mouvement qui de-place Ies lignes", astfel descrie Schmutzler figurile feminine ale lui Beardsley.
Şi Mima capătă uneori această înfățişare „ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi, mlădioasă si vie ca văpaia si ca unda" ; ...„până şi nenorocita sa meteahnă îi da un fermec mai mult,

dânsa rămânând pururi dorită si niciodată posedată, asemenea acelor aburoase zâne, fiice ale văzduhului si ale apelor, ce nu puteau fi îmbrățişate de muritori."

Ca lumea lui Mateiu, universul imaginat de Beardsley e enigmatic, misterios. Deşi se compune exclusiv dintr-o suprafață fără cusur, nu-i lipseşte adâncimea. „Dimpotrivă, impregnat de taină şi primejdie, trădează că izvorăşte din zone subterane, situate sub pragul conştiinței." {Schmutzler)

Beardsley iubea noaptea ca si admiratorul ei pătimaş ele la noi. îşi tapetase în negru întregul apartament si aprindea luminări, chiar ziua, spre a lucra la lumina lor. El „fabrica noaptea aceasta artificială, fiindcă ea favoriza trezirea acelor instincte pentru a căror explorare a fost descoperit nu mult mai târziu instrumentul psihanalizei" (ibid).

Dar până şi gustul matein de a „opaciza" textul îşi află un corespondent plastic în tehnica grafică desăvârşită şi foarte aparte a lui Beardsley. El creează cu ilustrațiile sale, o suprafață complet neagră, în care numai câteva accente albe fac vizibil lucrul înfățişat şi invers — arată Hans Hofstätter. Nu altfel recurgând fireşte la mijloace verbale procedează Mateiu.

Apropierea literaturii sale de stilul *Art Nouveau* ne ajută să recunoaştem mai bine linia muzicală a frazelor scriitorului. Ele au tipica legănare ondulată „care se termină printr-o mişcare ca de bici". (Tschudi Masden, *Art Nouveau,* 1967)

Aşa ne sună acum vestita frază revenită la sfârşitul romanului *Craii de Curtea-Veche:* „Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duioşii şi dezamăgiri, rătăciri şi chinuri, remuşcări şi căințe, cântarea înecată de dor, se îndepărta, se stingea, suspinând până la capăt, pierdută, o prea târzie şi zadarnică chemare".

Dar recunoaştem acelaşi şfichiu final în următoarele rânduri din *Remember:* „Am voit ca el să rămână aşa cum l-am cunoscut, semănând atât de mult cu acei frumoşi lorzi cari au petrecut aşa de nebuneşte la Withehall cu Killegrew şi Rochester, cu Barbara Viliers şi. cu Nel Gwinn şi pe cari, muiați în catifele şi în mătăsuri înspumate de horbote şi înflorite de panglici, ținând în mână trandafiri sau mângâind din de preț, i-a înfățişat surâzători şi mândri cavalerul Lely.

A văzut oare Mateiu Caragiale ilustrații de Beardsley ? Nu ştim, dar există multe argumente care pledează că aceasta ar fi fost destul de uşor cu putință.

Mateiu a cunoscut Berlinul între 1904 şi 1905 când stilul Jugend era la modă, şi reprezenta ultimul rafinament estetic, iar faima graficianului englez se răspândea Pe continent. Julius Maier Graefe, întemeietorul revistei germane de artă, Pan (1895-1900) făcea parte dintre marii admiratori ai lui Beardsley. îl vizitase la Londra si-i reprodusese în publicația sa numeroase desene. Mateiu colinda muzeele cum istoriseşte în *Remember* si nu e exclus să se fi rătăcit şi prin expoziții. Mai ales că socotea asemenea locuri terenul ideal de lucru pentru „pontagii", cum îi explica lui Boicescu : „Trebuie să frecventezi muzeele care sunt totdeauna pline de englezoaice şi de americane, eu te asigur că nicăieri n-am avut mai multe ocazii si chiar avansuri ca în muzeul din insulă la Berlin, în oraşele mari, muzeele sunt nişte case de rendez-vous patronate de stat. Stai în fața lui Rafael şi pisezi o damă, flirtezi, spui minciuni, o urmăreşti volens-nolens şi con energia o enfilezi. De altfel imaginația damelor e excitată de toate tablourile şi statuile goale, aşa că greutatea nu e mare". (Gravurile lui Beardsley erau chiar şi mai indicate în această privință !)

Oricum, citindu-1 pe Oscar Wilde, Mateiu avusese prilejul să cunoască si, ilustrațiile la *Salomeea.* Alte multe coincidențe dau de gândit. Beardsley aparținuse unei reputate

coterii de „dandys" londonezi (John Grav, Ernest Davson şi Charles Conder) care scandalizaseră societatea victoriană prin purtările lor, aşa cum avea să o demonstreze răsunătorul proces al lui Wilde. Ca şi Pantazi, ținea toată ziua luminări aprinse în casă. Era „nebun după muzică" asemenea „crailor" ; nu pierdea o seară Wagner la Covent Garden Opera, consuma haşiş (canabis india), dedându-se „beției de cânepă".
Îl chema Aubrey, ca pe de Vere şi împărtăşea, probabil, înclinațiile acestuia. Lui Perpessicius i-a plăcut să vadă în numele straniului dandy o „anagramă aproximativă" din Barbey d'Aurevilly. Dar ipoteza că personajul a fost botezat pur şi simplu după cel cu care avea atâtea afinități nu e mai puțin probabilă.
Apartenența literaturii lui Mateiu Caragiale la stilul *Art Nouveau* aruncă o lumină şi asupra surprinzătorului ei destin. Nuvela *Remember* a fost încheiată în 1911, dată la care mişcarea mai dădea încă prin prelungirile ei târzii semne de tresăltare agonică. Apoi, însă, stilul Art *Nouveau* a fost tratat cu dispreț si, îngropat complect între cele două războaie mondiale, reabilitarea lui începând practic abia prin anii '60.
Mateiu Caragiale i-a rămas credincios într-o perioadă ostilă gustului epocii 1900. Era omul fixațiilor, rezistent până şi sub raport vestimentar, la fluctuațiile modei. Aşa se explică, poate, cum opera sa, deşi a cunoscut un succes de prestigiu si a avut admiratori fanatici, a fost considerată în epocă mai curând o fină ciudățenie si l-a determinat pe Camil Petrescu să afirme că, după el *Craii... sunt* „o carte puțintică si excelentă". Are perfectă dreptate Alexandru George când descoperă o lectură inadecvată a scriitorului la majoritatea criticilor vremii. De asemeni putem înțelege mai bine cum a reuşit „arta marelui Mateiu" să-şi releve singularele virtuţi în anii noştri, care au redescoperit fascinația secretă a stilului *Art Nouveau.*